el sentido de la ciencia-ficción

pablo capanna

EDITORIAL COLUMBA

NUEVOS ESQUEMAS

PABLO CAPANNA

EL SENTIDO DE LA CIENCIA FICCIÓN

NUEVOS ESQUEMAS
EDITORIAL COLUMBA

POR primera vez en castellano, en forma sistemática, se desarrolla un análisis que abarca desde el problemático y popularizado nombre de "ciencia-ficción", hasta sus más conspicuos representantes y se sintetiza ese análisis con un juicio valorativo sobre esa realidad literaria —género eminentemente contemporáneo en su desarrollo masivo— que muestra la dimensión mítica del hombre actual.

Tal como la entiende *Pablo Capanna*, joven filósofo argentino que la *Editorial Columbia* presenta al público con satisfacción, el tema que nos ocupa representa —en el sentido platónico del término— un "mito", un mito de esta época que avanza aceleradamente hacia el "nuevo siglo", a través de desgarrantes conflictos, pero cuyos símbolos son quizá los astronautas, los nuevos "colones" de la época técnica.

Platón emplea el término "mito" en su sentido original, que se acerca al de cuento o narración. Introduce un cuento cuando la disquisición sobre nociones fundamentales llega a su culminación: a la manera de un intermediario entre la razón y la imaginación. Así, nos dice Capanna, la "ciencia ficción" en sus formas más depuradas es una reedición de la actitud platónica, con un componente que allí no podría encontrarse: la noción de posibilidad, que le viene de la "utopía" y su *proyección de futuro*.

Un género que se vincula con la filosofía y la literatura, aunque no sea ninguna de las dos, cuyo radio de acción es, además, *popular*, no puede ser concebido de otra manera que en relación con el "mito". Como tal, nos encontramos con un trío característico de "figuras mitológicas" contemporáneas: los *xenoides* (seres extraterrestres en general), concebidos casi siempre —cosa curiosa— como superiores en algún sentido al hombre y no en actitud del hombre como "colonialista" del cosmos; los *robots*, espejos deformantes de la época técnica y algo así como jueces del hombre; y por fin, los *super-hombres*, que a menudo en estos "mitos" modernos suelen abandonar la técnica, hastiados, como en una nueva "nostalgia rural" y espiritualmente— en un salto cualitativo— superiores al hombre actual, de la era técnica. Hay toda una *problemática del hombre* que se define en estas tres grandes figuras mitológicas.

PABLO CAPANNA

Del natural, por Claudio Columba

Pero no adelantemos el contenido, invitamos al lector a sumergirse en este mundo apasionante, *nuestro mundo*, al que ya debiéramos llamar el del *hombre del siglo XXI*... Y que el sentido de la "ciencia-ficción" nos ayude a encontrar de nuevo, tal como quiere el autor, esa plasticidad mental que llamamos *asombro*, esa actitud que sabe enfrentar las cuestiones más desgastadas por la pereza imitativa con una visión ingenua: *con los ojos puestos en el futuro*. Por eso este título encabeza nuestra *COLECCION NUEVOS ESQUEMAS*, concebida *PARA UN MUNDO NUEVO*.

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley Nº 11.723
Copyright by Columba S.A.C.E.I.I.F.A., Bs. As. 1966.

NOTA PRELIMINAR

El autor de este ensayo cree colaborar mediante el mismo en el conocimiento y comprensión de un fenómeno contemporáneo muy poco analizado aún, y acerca del cual se carece, en castellano, de bibliografía.

En el curso de su elaboración, ha hecho varios descubrimientos. Primero, la dificultad de apresar en una síntesis una materia tan escurridiza, así como la imposibilidad material de tomar contacto con todas sus manifestaciones, que obligan a generalizar, quizás audazmente, sobre la base de los pocos datos disponibles. Para su desgracia, este principio había sido descubierto ya hace cinco siglos por Bacon. En segundo lugar, y esto es lo que cuenta, descubrió a través del trabajo la buena voluntad de cuantos contribuyeron a que el libro saliera del mundo de los posibles.

Es por eso que debe agradecer en particular el apoyo de Víctor Massuh y Francisco Porrúa, quienes lo honraron con su amistad y le dispensaron desinteresadamente sus conocimientos.

Sin ellos, y valga el lugar común, este libro no hubiese podido escribirse.

PABLO CAPANNA.
Marzo de 1966.

I. EL NOMBRE

La alianza ciencia-ficción tenía todo lo necesario para desagradar. Desagradó. Desagrada aún. Y hay que creer que el término estaba maldito pues se intentó en vano interpretarlo o tenderle un espejo.

JACQUES STERNBERG, *Une succursale du fantastique.*

En los buenos y viejos tiempos en que la Preceptiva reinaba indiscutida, con sus unidades aristotélicas y sus clasificaciones al estilo Linneo, era muy fácil ubicar una obra en el género correspondiente. Podía entonces tenerse por seguro que la imaginación de los poetas corría dentro de los carriles fijados por las normas académicas, que sólo dejaban un estrecho margen de elección entre los géneros y la convenciones explícitamente dispuestas. La obra inclasificable, aunque muy rara, era ignorada por los doctos y yacía a la espera de que el romanticismo viniera a descubrirla. Así se explica cómo los europeos, enfrentados con un nuevo continente, sólo atinaron a escribir poemas épicos como *Os Lusiadas* o *La Araucana*, encuadrados dentro de las mejores tradiciones helenísticas vigentes al respecto. Su horizonte mental

les cerraba las posibilidades de ver que nuevas realidades exigían nuevas actitudes.

La ola romántica y todas sus secuelas arrasaron con estas convenciones, e impusieron a su vez otras convenciones tácitas. Fue así como, cuando el auge del cientificismo y el mito del progreso hicieron surgir, a la par de la novela realista, una literatura de imaginación inspirada en la ciencia, ambas tradiciones coincidieron en clasificarla implícitamente como arte didáctico, bueno para interesar a los adolescentes en la investigación o difundir conocimientos útiles.

La revolución tecnológica de nuestro siglo, con el auge de los medios masivos de comunicación y la transformación del arte popular, hasta el momento no fiscalizado por academia alguna, en "arte comercial", introdujo otra sistemática de los géneros y las especies literarios, basada ahora simplemente en las demandas del público consumidor. La "literatura comercial", convertida en industria, debió delimitar tan estrictamente como la preceptiva los rubros que producía, con lo cual los libros se convirtieron en una mercadería de consumo, en un pasatiempo popular rotulado y etiquetado de manera que el lector supiera exactamente qué podía esperar de cada novela. Fue en los Estados Unidos, especialmente en la primera posguerra, cuando se crearon las convenciones estrictas que habían de regir una infinidad de novelas y cuentos indistinguibles unos de otros, construidos en serie como los autos de Detroit. Vieron la luz entonces las novelas "de cowboys", "de la selva", "policiales", "de misterio", "de terror", sin excluir aquellas "sólo para caballeros" o géneros tan curiosos como las novelas "de buzos" o "de la Policía Montada Canadiense".

Es en esta época y en este marco tan poco "culto" cuando se cometió el pecado original al cual hemos de imputar los equívocos que aún hoy debemos soportar todos cuantos nos ocupamos seriamente de la ciencia-ficción. El hecho ocurrió cuando, continuando algunos intentos estadounidenses de imitar la novela científica europea, clasificados como "historias diferentes", Gernsback fundó la primera revista especializada, *Amazing Stories,* en 1926. Con ello, además de brindar una fecha memorable a los futuros fanáticos, daba un nombre al nuevo género comercial-literario, al designarlo como *"scientifiction"* o *"science fiction"*, lo que ha venido a dar en nuestro "ciencia-ficción" o *"S-f"*.

Conviene que aclaremos un poco el significado de esta palabra bastarda, que no pocas confusiones suscita y que trae al oído poco avezado la discordancia de un difícil acercamiento entre la fantasía y el método científico.

Para comenzar, recordaremos que, en virtud del aludido criterio comercial (que en su origen fue también literario), en los países anglosajones se acostumbra a clasificar todo libro publicado en dos grandes grupos: *non fiction* (que abarca desde las matemáticas y la filología hasta los textos escolares y las recetas de cocina) y *fiction* (que incluye todo lo restante, siempre que no se trate de hechos o de teorías acerca de ellos, es decir novela, poesía, ensayo, cuento, etc.).

Dentro de este vastísimo marco de lo que se entendía por *fiction* los editores crearon, junto con las otras muchas variedades comerciales de las que ya hemos hablado, un tipo de fantasía que tomaba como tema la ciencia, los científicos y el método, denominándola *Science* (especie)-*fic-*

tion (género). Toda la evolución posterior de la *s-f* se desarrolló bajo este rótulo inadecuado, en constante pugna con las limitaciones que imponía su origen; estas limitaciones fueron hechas notar por no pocos autores y comentaristas.

Cuando, alrededor de 1950-55, la *s-f* norteamericana comenzó a expandirse hacia Europa, en el momento de su mayor auge comercial, las traducciones con que su nombre se presentó no hicieron más que complicar las cosas. El sentido aludido de *fiction*, que permite en inglés combinaciones para nosotros tautológicas, como *fantasy fiction*, se perdió al intentarse traducciones literales. Así es como en Francia, favorecido por una ortografía idéntica, se impuso *science fiction*, mientras en Alemania se conservaba el término inglés y en Italia se adoptaba *fantascienza*. En los países de habla española se intentó "fantaciencia" sobre modelo italiano, "ficción científica" (quizá la mejor traducción de *science-fiction*), y terminó por imponerse "ciencia-ficción", a imitación del francés, por obra de *Minotauro*. Después de tales vicisitudes, la palabra "ciencia", además del equívoco que significa aparecer con todas sus letras, se ha transformado de adjetivo en sustantivo. La difusión tardía del género en nuestro medio, combinada además con la paralela aparición del "nuevo humanismo" marca *Planète*, que a menudo aparece consustanciado con él, han hecho que se agravara aún más la oscuridad original del nombre. De tal modo, basándose en el confuso concepto que se tiene de aquel movimiento, cuyos creadores tampoco lo precisan demasiado, ocurre que hoy, para muchas personas cultas y aun intelectuales, la palabra "ciencia-ficción" sugiere una nueva ciencia, o, lo que es peor, una ciencia oculta.

Así como Sternberg se quejaba hace años de que el francés culto tuviera siempre en sus labios la máxima "la ciencia-ficción es una tontería, pero Bradbury me agrada mucho", refiriéndose así al único autor que había leído, resulta penoso aquí oir tantos juicios lapidarios sobre este tema, formulados por quienes, si han tenido contacto con él, lo han hecho a través de sus subproductos más burdos.

Michel Butor[1] afirma que, interrogado el hombre común sobre qué es la *s-f*, nos contestará aproximadamente: —¿La ciencia-ficción? Ah, sí... los cuentos de marcianos y cohetes espaciales... Lo peor es que Butor mismo, y como él muchos intelectuales de menor cuantía, crean que ésa es la mejor definición del género y de sus temas, cuando en realidad esto podría ser apenas una definición pasable de lo que los aficionados llaman "space-opera".

La indiferencia general y la pereza intelectual que lleva a definir lo ignorado reduciéndolo a lo conocido son en buena parte responsables de que hoy se hable de *s-f* en relación a cosas muy heterogéneas, tales como películas, historietas o series de televisión, donde aparezcan científicos, naves del espacio o armas nucleares. Pero, si existe una causa más profunda de todo esto, debemos buscarla precisamente en el nombre, cuya vaguedad permite tantas ignorancias.

Desgraciadamente, tanto los aficionados como los expertos y críticos, perennemente disconformes con esa designación, no han sabido hallar un término que se adapte mejor a una literatura tan compleja y de niveles tan desiguales. Cabe pensar que, aunque existiera un tal término, sería ya imposible imponerlo.

El viejo término "novela de anticipación", forjado en la época de Verne y que aún muchos críticos europeos emplean, se ha revelado insuficiente, al mostrarse que la noción de futuro no es inescindible de la ciencia-ficción. Otros términos en uso entre los críticos franceses, tales como "ciencia novelada", "anticipación científica" o aun el más curioso "humor científico", la reducen a simple divulgación hecha a nivel pedagógico.

Nuevos intentos franceses han sugerido la posibilidad de incluir a la ficción científica (de algún modo hay que llamarla) en un campo más vasto que abarque otras formas del arte marginal. Tal es lo que propone Pierre Versins al subsumirla en el campo de las "literaturas conjeturales" o la iniciativa tomada por Bergier y Pauwels al publicar *s-f* en *Planète* junto con otros textos fantásticos, como "literatura diferente", esto es: diferente de las formas gastadas y académicas de la literatura oficial. Con ello no se hace más que volver a los comienzos, cuando la *s-f* surgió en las revistas de Munsey bajo ese rótulo.

Las limitaciones que impone una denominación comercial como "ciencia-ficción" son también responsables de su descrédito en el mundo intelectual. Un título de este tipo predispone al crítico y al erudito que por primera vez se enfrente con ella a un juicio peyorativo; si a esto agregamos la presentación burda que generalmente se le ha dado, a través de revistas o libros de bolsillo con tapas resplandecientes de cohetes y monstruos del espacio, serán pocos los intelectuales de buen gusto capaces de sobreponerse a esa impresión inicial y tratar de analizar su contenido con criterios objetivos.

Afirma Sternberg, muy justamente, que quizás

hubiese sido similar o por lo menos más difícil la suerte de Proust de haber sido introducido en los países anglosajones bajo la etiqueta *psychologic fiction*, es decir "ficción psicológica".

En cuanto a los expertos anglosajones, los resultados no son más satisfactorios. Tanto *science fantasy* (William Tenn) como *Speculative fantasy* (Michael Moorcock) no aportan nada nuevo. Damon Knight, autor de *In search of wonder*, uno de los mejores ensayos sobre el tema, escritor y editor de *s-f*, aventuró el título "ficción especulativa". Por seductor que resulte este término, su vaguedad es sin embargo tal que si por un lado abarca los mejores temas de la *s-f* también podría extenderse sin inconvenientes a la *Divina comedia* o a Kafka.

La lógica nos recuerda que para que una definición sea completa debe precisarse más, de manera que el *definiens* abarque, además del género, la diferencia específica. Esa diferencia en nuestro caso sólo podría ser dada históricamente, es decir que deberíamos aclarar: "Ficción especulativa del tipo surgido en tales y cuales circunstancias, con tal o cual temática, con tales y cuales influencias...", etc.

Una tal definición "perimétrica" (De Camp), además de ser muy poco práctica, estaría en contra de toda una tradición en la historia de las letras y de las ideas. Es sabido que cada autor y aun cada obra son un mundo con leyes propias y que toda agrupación en escuelas es un pecado necesario, para poner orden en el caos de la creación artística, y que esa necesidad de poner orden es propia de todas las formas superiores de civilización y, particularmente, de la occidental. Casi todos los nombres de escuelas y géneros literarios son, por otra

parte, un poco arbitrarios, por lo menos en su aplicación a los casos individuales, y debemos resignarnos a su vaguedad. "Ciencia-ficción" se ha impuesto por razones fortuitas, y resultaría ya vano intentar cambiarla. La aceptamos pues, pero dejando en pie todas las salvedades que una autoridad como Judith Merril hace cuando se trata de definir el género.

Esta autora, compiladora de algunas de las mejores antologías del género, intenta salir de la maraña de definiciones analizadas estableciendo algunas distinciones. Merril acepta y emplea la sigla "s-f" *(science-fiction)* haciendo la salvedad de que la "S" puede significar tanto "ciencia" *(science)* como "especulación" *(speculation)* y la "F" abarca tanto "ficción" *(fiction)* como "fantasía" *(fantasy)* o "hechos" *(facts)*.

Su definición es aún una de las mejores que hemos recogido: "ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada".

Las otras definiciones, de las que nos ocuparemos ahora, habrán de arrojar, pese a su insuficiencia, algo de luz sobre este género y completar o explicar una fórmula tan lapidaria. Comenzaremos por "Ficción científica".

Es curioso observar hasta qué punto los hábitos intelectuales pueden dominar una personalidad y condicionar sus juicios, especialmente cuando esa personalidad se ve obligada a moverse fuera de lo trillado, donde hay que crear categorías nuevas para interpretar lo nuevo; esta obligación, sin embargo, cuenta muy poco para los intelectuales embarcados en una corriente definida de pensamiento y comprometidos con sus dogmas. Cuando se trata de analizar algo como la ciencia-ficción, que es *terra incognita* aún en las universidades, lo más

fácil resulta medirla con los cánones con que la corriente trabaja, reduciéndolo a lo conocido. Dicho más crudamente, proyectar los propios prejuicios, racionalizando desde luego.

Tal es el espectáculo que nos ofrecen los estudios literarios suscitados en Francia en el período 1950-55, cuando se produjo la difusión en Europa de las grandes revistas norteamericanas. Todas las grandes publicaciones literarias, desde *Les Temps Modernes* hasta *Esprit*, abrieron sus espacios a la polémica sobre el género, invitando a sus acostumbrados colaboradores a intervenir en ella. El resultado es bastante lamentable para el aficionado con cierto dominio del campo o para aquel que alguna vez se tomó el obvio pero difícil trabajo de "ir a las cosas mismas", despojándose de hábitos estéticos y literarios.

Salvo ciertas honrosas excepciones, sólo hallamos una galería de proyecciones, donde cada cual ataca lo que no se ajusta a los principios de su escuela, y destaca como méritos lo que parece coincidir con aquéllos. El empleo de las anteojeras mentales, sin embargo, no es un vicio de los críticos franceses, sino que abunda en casi todas partes.

Elegiremos un ejemplo significativo. En 1957, la revista *Europe*, la que fue orientada en sus comienzos por Romain Rolland, dedica un número a la "ciencia-ficción" y organiza al efecto una mesa redonda sobre ese tema, en la cual interviene todo su equipo de redacción. Luego de una serie de tanteos preliminares, en los que se evidencia el precario conocimiento del tema (todos se esfuerzan por mostrar su erudición citando a Verne, Kipling o Wells, cuando se trataba de la *s-f* actual), se llega pronto a un acuerdo, consistente en definir el

género como "ciencia novelada". Liquidado así el asunto, se pasa al grave y escolástico problema de decidir si el género es progresista o reaccionario. Aquí ya los participantes se mueven con mayor libertad, y, empuñando cada cual uno de los escasos textos conocidos, se afanan por defender una de las dos tesis. No pretendemos decir que esta discusión carezca de sentido, pues nosotros mismos habremos de tomar partido en ella. Lo que nos interesa destacar es la actitud que tiende a ver sólo lo que se quiere ver, tan humana como inevitable.

Retengamos sin embargo la definición esbozada: la *s-f* sería "ciencia novelada". Es ésta una de las opiniones más difundidas, que, diluida o adaptada de muy diversas maneras, encontramos aún en el hombre de la calle. Por ello se hace necesario definir cuánto tiene de cierto.

Es conocida la anécdota de Julio Verne: interrogado sobre qué opinaba de las obras de Wells, que empleaba la antigravedad para los viajes espaciales, mientras él empleaba la balística, se asegura que comentó: —Yo utilizo la ciencia, él inventa.

Curiosamente, hoy sabemos que un proyectil balístico del tipo descripto por Verne es técnicamente absurdo, mientras que se empieza a hablar seriamente de la antigravedad. Los apologistas de Verne, entre los que se cuenta Moore, sostienen que, aunque de acuerdo con la ciencia de hoy estaría equivocado, aún sigue siendo el modelo de escritor de *s-f*. De este modo se evidencia que lo que está defendiéndose no es la ciencia misma sino una cierta actitud conservadora.

En realidad, cuando la ciencia-ficción tiene tema científico, utiliza los datos de la ciencia y a la vez

la "crea". Si se limita a emplear los resultados adquiridos y comprobados de la ciencia en su momento histórico, fantaseando sobre esos hechos de una manera literariamente aceptable, corre el riesgo de que le ocurra lo mismo que a Verne. Cuando la ciencia sigue los caminos lógicamente previsibles, estas profecías se convierten en "anticipaciones" (como en el caso del submarino), y, si no lo hace así, pasan a formar parte del museo de las ideas fallidas, junto con el flogisto, los epiciclos tolemaicos o el planeta Vulcano. Es así como las anticipaciones optimistas de Verne, sobre un futuro de prosperidad alcanzado por medio de la técnica, nos resultan hoy ingenuas, mientras que algunas páginas grotescas de Wells sobre el predominio de la propaganda en la vida moderna se revelan alucinatoriamente plausibles.

Una de las características de la ciencia-ficción, cuando ha tomado ideas científicas, ha sido siempre la de explorar campos nuevos, aún no tocados por la investigación oficial. Cuando esto ha sido hecho por científicos, el género se convirtió en campo de experimentación para teorías aún no bien demostradas, en cuentos donde dicha teoría se daba por supuesta y se desarrollaban sus posibles consecuencias. Algunas anticipaciones logradas son el satélite artificial y la radioastronomía, así como muchas de las ideas tecnológicas de la *s-f* soviética, donde esta tendencia predomina.

Estos temas científicos predominaron en una primera etapa de la ciencia-ficción norteamericana y dieron abundantes frutos al provocar el surgimiento de muchas vocaciones científicas, aunque no sean, sin embargo, lo esencial del género.

Las obras de Verne, Rosny y sus continuadores franceses, que dieron en un tiempo esta orientación

a la *s-f*, están concebidas dentro del *Zeitgeist* de fines del siglo pasado, es decir, del positivismo comtiano y del materialismo "científico". Supuesto el mito liberal, en el cual el espíritu racional, encarnado en la ciencia por el positivismo, iba a ir eclipsando otras manifestaciones prelógicas, y siendo la novela naturalista el mejor ejemplo de la ciencia aplicada al arte, la literatura de anticipación debía moverse dentro de un futuro donde el triunfo de la razón estuviese asegurado por el progreso rectilíneo de la ciencia y la tecnología. La utopía tecnocrática, de la que tantos ejemplos podríamos citar, es una muestra de lo que se puede hacer dentro de esta perspectiva. Las utopías tecnocráticas del siglo pasado se diferencian poco entre sí, salvo en la vía a seguir para alcanzar ese futuro de Máquinas Maravillosas, o en las máquinas mismas, mientras que las supuestas anticipaciones de la ciencia-ficción actual son una galería de caricaturas del presente o bien desarrollos de otras tantas posibilidades implícitas en el tiempo actual.

La idea de que la *s-f* está ligada a la noción de futuro y se aboca exclusivamente a su descripción, podía ser válida en aquellos tiempos y es aún la opinión del hombre de la calle, quien se empeña en llamar "futurista" al arte no figurativo, varias décadas después de haber desaparecido el futurismo. El futuro no es más que un expediente, en la *s-f* de hoy, para extrapolar ciertas conclusiones que surgen de una problemática actual, un expediente tan bueno como lo constituyen los planetas imaginarios o los mundos paralelos.

La obra de un Lovecraft, uno de los maestros del género que más influencia han ejercido, gira por completo en torno del más remoto pasado; hay una infinidad de cuentos y novelas que se sitúan

en nuestro tiempo, y aun la descripción de la vida del último de los hombres de Neanderthal, hace muchos miles de años, puede servir a un autor como Lester del Rey para hacer buena ciencia-ficción.

En un capítulo notable de su obra, Jacques Sternberg da una reducción por el absurdo de esta tendencia, al refutar una frase de Maurois, mostrando una exhaustiva serie de obras donde se acumulan los futuros más terribles e insensatos; Maurois aseguraba que "todo lo imaginado llega a realizarse".

Resultan pues injustificadas las advertencias de los legos que, ante los progresos en materia de viajes espaciales o el avance tecnológico general, suponen (con la mirada puesta en el siglo pasado) que la fantasía científica pronto no tendrá temas, pues el avasallador avance científico acabará por realizar "los más audaces sueños de los visionarios". Podríamos darnos por perdidos si el progreso tecnológico realizara algunos de los sueños absurdos que con sutil ironía nos presenta Sternberg.

En realidad, como veremos más adelante, los temas científicos, los problemas técnicos resueltos por las Máquinas Maravillosas, que permitieron que alguien caracterizara al género como *technician's bedtime stories* (canciones de cuna para técnicos), pertenecen al pasado de la *s-f* y si aún hay muchos científicos en las filas del género, éstos ya han interpretado las nuevas orientaciones y, como ocurre con el astrofísico Fred Hoyle (uno de los pocos autores que merecen el honor de ser conocidos por el gran público, más gracias a sus méritos científicos que a su originalidad como escritor de *s-f*), utilizan la ciencia-ficción como medio de expresión de sus ideas políticas y sociales.

Sin embargo, hay algo en esta vinculación entre ciencia y fantasía que justifica la "s" de la sigla. El método científico se caracteriza por la predicción: una descripción de los hechos es fenomenología o taxonomía, pero no es ciencia: para que una teoría sea científica debe no sólo explicar los fenómenos sino predecir hechos eventuales que habrán de producirse de acuerdo con ella. La *s-f* ha surgido junto con la segunda revolución industrial, en una época en que el método científico comienza a aplicarse a nuevos campos, y una cierta actitud metódica subyace bajo ella. Por ello, si bien como lo hace notar un autor suspicaz, "los relatos de *s-f* no necesitan ser escritos por científicos, así como los cuentos de fantasmas no son escritos por espectros" (Brian Aldiss), lo que caracteriza la *s-f* es cierta actitud metódica y cierta lógica consecuente, de corte científico, para tratar aun las hipótesis más descabelladas o agotar las posibilidades implícitas en una situación dada. En esto se diferencia la *s-f* de la literatura fantástica tradicional: no en la cientificidad de sus temas (pues la alfombra voladora o el fantasma pueden ser "científicos" en una circunstancia histórica peculiar), sino en el modo en que son tratados. Se puede hacer *s-f* sin tratar temas científicos, sino simples relaciones humanas, y aun tratar los temas fantásticos tradicionales con lógica y consecuencia, tal como lo hace, por ejemplo, Richard Matheson en su novela *Soy leyenda*, cuyo tema principal son los vampiros, pero de los cuales da una explicación que no por ser irreal deja de ser menos plausible y lógica.

Volvemos pues a la definición de J. Merril: "Literatura de la imaginación disciplinada". En esto se diferencia también la *s-f* del superrealismo: los

temas más inimaginables que el superrealismo o la literatura grotesca tradicional tratan según la lógica onírica, donde el principio de realidad no cuenta, son pacientemente descompuestos y desenvueltos por la *s-f* con rigor lógico, de modo de hacerse plausibles al hombre del s. xx. Lo que hay aquí de científico no es pues el contenido, pues ello significaría cercenar enormes campos de lo imaginario, sino la actitud, fundada en el método científico, que exige imaginación y el empleo de una cierta lógica.

Pasemos ahora a otra concepción del género: *la sátira social.*

Acabamos de aludir a los escritores de formación tradicional, formados dentro de las grandes corrientes literarias, que se enfrentan a la *s-f* con sus peculiares prejuicios de escuela. Sin embargo, un caso notable de un profesor de literatura que ha hecho un sincero esfuerzo por ahondar en el género lo hallamos en Kingsley Amis. Este escritor inglés nos ha dado uno de los pocos ensayos consistentes que se hayan hecho sobre el género por alguien ajeno a él. Su obra, titulada *Nuevos mapas del infierno,* adolece de ciertas fallas, especialmente la limitación del material consultado, pero tiene la ventaja, lo repetimos, de haber tomado contacto con todos los niveles del género, de modo que sus juicios son considerablemente más ajustados a la realidad que los de los comentaristas comunes.

Amis realiza en su libro un análisis algo fragmentario y a menudo apresurado (es notable como desprecia a Bradbury y Lovecraft, que resultan ser los únicos autores que gozan de cierta difusión entre el público no adicto) donde analiza todos los temas del género, para detenerse mucho en Fre-

derik Pohl, y concluir sentando su propia tesis. Si hemos de creerle, lo esencial de la *s-f* es su función de crítica de costumbres, la libertad que brinda una fantasía ilimitada para satirizar aspectos de la sociedad que normalmente los escritores no se atreven a tocar. De todas las obras "oficiales" no encuentra Amis una sola novela que ponga en juego la omnímoda presencia de la propaganda en la cultura de masas; estas obras se reducen a lo sumo a plantear problemas humanos vinculados con la profesión de la propaganda, pero no atacan, como lo hacen los sociólogos y ensayistas, las bases mismas del sistema.

Resulta evidente que si buscamos entre los ilustres antecesores de la *s-f* (y no queremos, expresamente, emplear la palabra "precursores") no dejaremos de encontrar confirmación de esta tesis. No otra cosa que una aguda crítica a la sociedad de su época, a veces hecha extensiva a la condición humana en general, es lo que animaba a Voltaire a escribir su *Micrómegas,* a Swift sus *Viajes de Gulliver,* y más recientemente a Wells, con su premonitoria sátira de la especialización en el mundo moderno, *Los primeros hombres en la Luna.* Por otra parte, es ésta una línea tradicional de la literatura inglesa, que tiene sus ilustres representantes, luego de Swift y Wells, en Butler, Orwell, y dentro del género por nosotros estudiado, a Stapledon y Fowler Wright.

Pero no debemos olvidar algo que mostró Bergier[2] en un artículo dedicado a este particular. La aparición de la crítica social en la *s-f* norteamericana es tardía, y aparece sólo en la etapa de madurez, cuando los escritores comienzan a pulir su estilo, a cultivarse y a buscar modelos en los utopistas satíricos del pasado. Por otra parte, el tema

de la crítica social está prácticamente ausente de la *s-f* soviética, a pesar de constituir éste uno de los pocos campos de la literatura rusa donde los escritores se permitan tomar ciertas libertades con respecto a la dogmática oficial. De todos modos, y admitiendo con Amis que la crítica de las costumbres y la organización social sea uno de los temas más serios dentro del género y uno de los más fecundos, la definición por él dada se *s-f* como "sátira social" peca de limitación y no da cuenta de las infinitas posibilidades mitológicas que el género encierra.

¿Debemos pues creer que, como lo afirma otra de las definiciones en boga, la *s-f* sería la mitología del siglo XX, el cuento de hadas de la era espacial?

Para el caso, mitología y cuento de hadas valen lo mismo, pues es sabido que los cuentos de hadas tradicionales derivan sus temas de la mitología germánica o del folklore nórdico medieval, constituyendo una versión decantada, *ad usum delphini*, diríamos, de creencias que en etapas anteriores fueron verdaderas cosmovisiones. Tendremos tiempo luego de discutir este tema con más amplitud, pero conviene tratar ahora los aspectos que nos interesan para dar una definición del género. Convendremos pues que, cuando se habla de mitología, se lo hace generalmente de modo despectivo, en virtud de una actitud heredada de los primeros apologistas cristianos; su actitud de lucha tendía a menospreciar las creencias del adversario pagano, convirtiéndolas en "fábulas imaginarias". La antropología moderna ha restituido al mito su autonomía y ha mostrado de manera objetiva su significación como modo de vida en las culturas "primitivas" y las cosmobiológicas del paganismo clá-

sico. El mito antiguo expresa la experiencia del tiempo que tiene el hombre de una cultura ligada al ciclo cósmico; es una tentativa de organizar el tiempo existencial, fijándolo dentro de ciertas formas estáticas que remiten siempre al pasado, al momento inicial de la creación. Es una forma de vida cíclica, donde el presente es sentido como debilitamiento del pasado, y el futuro es sentido como repetición de éste. Resulta pues incomprensible cómo se puede hablar de mitología en este sentido, aludiendo a algo que tanta insistencia pone en lo nuevo. Aunque todos estén de acuerdo en que la ciencia-ficción no sea siempre progresista, de ningún modo fuerza al lector a un conservadorismo mental: aun a través de sus formas más burdas, hay un esfuerzo por ir más allá de lo conocido.

Una interpretación más aguda entronca con esta línea: desgraciadamente no todos los que la aplican son igualmente agudos, y la mayoría de las veces no hacen sino repetir algo que otros pensaron. Se trata de la definición de la ciencia-ficción como "literatura de evasión", un escape literario para alejarse de los compromisos y las tensiones que crea la vida en una sociedad tecnificada y competitiva.

Uno de los mayores estudiosos del mito, Mircea Eliade[3], ha destacado el papel de la lectura en el hombre contemporáneo, entendiendo por tal la literatura "de consumo", no la literatura culta. Las novelas "escapistas" permiten evadirse de las condiciones abyectas o frustrantes de una existencia rutinaria e identificarse con un personaje poderoso, invencible, afortunado, que vive una vida intensa y compensa todas las carencias que al hombre de la calle le tocan vivir. Tal es el caso de la novela de aventuras, de la historieta gráfica, de

la novela policial en sus formas más comerciales. Indudablemente, esto es cierto en la gran mayoría de los casos, pero no sólo debe atribuirse a las masas, pues también podría decirse que toda literatura, aun comprometida, es una forma de evasión, más o menos noble. El erudito que se recluye en la torre de marfil en compañía de sus clásicos está también en cierta forma huyendo del mundo que lo rodea: todo depende de la finalidad con que lo haga.

Pero no debemos confundir la ciencia-ficción, a pesar de sus aspectos populares, con esta literatura hecha en serie: un examen somero de sus manifestaciones sociológicas, hecho sin prejuicio alguno, nos la muestra como una literatura popular muy *sui generis*. Por empezar, los sondeos estadísticos efectuados en distintas oportunidades nos muestran que su público se recluta sólo entre personas de un cierto nivel cultural, y muy poco entre los adolescentes, a pesar de lo que podría parecer obvio. Por otra parte, el lector de novela de aventuras o policiales permanece anónimo; puede llegar a seguir a un autor o a coleccionar una revista, pero no da muestras de ejercer ningún sentido crítico o de discutir el sentido mismo de su afición. Una manifestación social como la que constituyen los clubes de aficionados en los Estados Unidos no halla su contrapartida en el terreno de la literatura de evasión. Los lectores de *s-f* se organizan en núcleos compactos, mantienen un diálogo crítico con sus revistas, se esfuerzan por problematizar el género, editan boletines y adoptan posiciones comprometidas frente a los problemas de actualidad, tales como la integración racial o el macarthismo. En una palabra, manifiestan una actitud alerta, difícil de seducir por esquemas

políticos simplistas o los sistemas ideológicos demasiado abarcadores. Existen, desde luego, utopías que han ejercido una influencia fascinadora dentro del género, tales como la doctrina de Fort, la semántica general y la parapsicología.

Pero en conjunto creemos que nada hay más lejano de la *actitud* mítica paralizadora que la *s-f*. Sorprende a veces hallar en ella ecos del mito clásico, cuando la épica del espacio o del futuro coincide significativamente con las leyendas de la tradición. Pero no hay que confundir el contenido, que como ya sabemos la ciencia-ficción puede tomar de cualquier campo, incluyendo el mitológico, con la actitud estática de quien añora el pasado o se refugia en un mundo ilusorio para eludir sus compromisos del presente.

II. INTRODUCCIÓN NEGATIVA

...Mas posiblemente y en realidad casi ninguno de los oyentes quedó encantado. Es posible que si ellos no hubiesen sido enterados de que Chopin es un gran Genio y aquel pianista un Gran Pianista, habrían recibido la cosa con menos encanto.

WITOLD GOMBROWICZ, *Ferdydurke.*

Como hemos visto, la *s-f* está llegando a nuestro medio en sus formas más decantadas, y el neófito puede elegir entre toda una gama que comprende obras de real valor literario, encuadradas en líneas sobrias, novelas ligeras de intriga casi policial, o bien aventuras espaciales para adolescentes.

Pero quien, movido por una mayor curiosidad, quisiera aproximarse a las revistas norteamericanas de donde proviene este material, se llevaría varias sorpresas. Pocos son los intelectuales universitarios que podrían encontrar algo de valor en el habitual fárrago que presentan aquéllas. En efecto, mientras el impacto que produce una antología está en relación directa con su contenido, en una revista juegan otros factores. Podemos pues asegurar que en el noventa por ciento de los ca-

sos apartarían de sí la publicación, llenos de justa ira y culta indignación, convencidos de que es imposible hallar algo valioso en una cosa tan heterogénea y poco madura. Efectivamente, es algo muy distinto leer a Lovecraft en la sobria edición de Minotauro o Présence du Futur, y en las revistas donde originalmente vieron la luz sus cuentos extraños. Ante una edición intelectualmente digerible, el erudito hablará de Poe y de Kafka y se atreverá a discutir los temas, el estilo o la trama, cosa que difícilmente transaría en hacer en el otro caso.

Recordemos que *Weird Tales,* junto a los inquietantes mitos de Lovecraft, escritos en una prosa inglesa impecable, publicaba cuentos del más sucio sadismo, patrañas para neuróticos de varias clases, vulgaridades rayanas en la pornografía, mientras en sus portadas de colores chillones triunfaba el invariable monstruo a punto de devorar la invariable muchacha escotada. Todo esto nos haría dudar hasta del equilibrio mental de los lectores. Sin embargo, *Weird Tales* es hoy una pieza casi mítica para los aficionados: sus colecciones, de las que se asegura que hasta en Europa existen algunas completas, se valúan en miles de dólares; puede decirse además que de sus páginas han surgido escritores y científicos de real valía.

Sin remontarnos tan lejos (la década de 1920-30 es para los *fans* algo tan remoto como el Precámbrico), tomemos algunas revistas de los últimos años y hojeémoslas; la experiencia será también sorprendente.

Puede ocurrir que hallemos una portada superrealista (las portadas de *s-f* son un género aparte del arte popular) donde, por ejemplo, una heterogénea compañía de "robots", gigantes, enanos, repti-

les y aves parlantes juegan al póker. También puede ocurrir que las ilustraciones de los cuentos sean de dibujantes como Emsh, Finlay u Orban, en cuyo caso pueden llegar a ser verdaderas obras de arte. Entre los cinco cuentos y una novela, contenido habitual de una de tales revistas, encontraremos quizás una idea original o un tratamiento novedoso de un tema clásico: la proporción también es normal.

También es posible que hallemos una crítica especializada, inflexible y muy erudita, un "correo de los lectores" sumamente exigente, sofisticado, y con un sentido crítico poco común; hasta podemos encontrar un artículo de un científico de nota que polemiza la política espacial de los EE.UU. con argumentos de mucha solidez. Pero lo más inquietante, y lo que habrá de confundir bastante las apreciaciones, que hasta este balance parcial pueden ser benévolas, será hallar cosas tan indignantes, como la academia que enseña a escribir *s-f* en veinte lecciones o algo tan inconcebible como la oferta, previo llenado del cupón adjunto y la remisión del giro postal correspondiente, de una novela completa "de 36.000 palabras, por uno de los mejores autores" (sin especificar cuál), puesto que la empresa en cuestión posee "*toda la línea* de publicaciones sobre platos voladores, ciencia-ficción y fantasía".

La indignación creciente que habrá de copar a los intelectuales, cuyo "esnobismo" puede llegar a admitir la vulgaridad hecha intencionalmente por gente no vulgar, pero instintivamente contrarios a todo cuanto pueda tener aspecto de hecho en serie, de producto industrial, culminará al toparse con unos avisos clasificados como éste:

> **SE VENDEN:** Planos para Telekinómetro (sic) Detector Psíquico Transistorizado. Teoría e instrucción completa para su manejo, por solamente U$S 2.

O bien algo escalofriante, que hace dudar de toda la "ciencia" de la ciencia-ficción:

> ¿Estudia artes místicas? Solicite catálogo ilustrado gratis de Libros de Sueños, Pentagramas, Bolas de Cristal, Inciensos Exóticos, Velas, Aceites Legendarios, Perfumes, Polvos, Raíces, Hierbas, Anillos, Gemas, Encantamientos.

La pesadilla del hombre culto se complementará con la oferta de extraños "ex libris" de papel engomado, con variados monstruos y "su nombre impreso", o la propaganda de una cierta "Librería del Lobisón", especializada en "*s-f*, ciencias ocultas y terror"[1].

Quizás todo esto sorprenda un poco menos si se piensa que la mayoría de estas raras ofertas provienen de California, pero el impacto inicial es decisivo, y puede ser fatal. En el caso de Patrick Moore, por ejemplo, ha sido tan fuerte que la mitad de su libro es una filípica contra las revistas de *s-f*, sin que ello le permita ir más adelante.

Quien ha pasado por una tal experiencia, y ello, según Amis, sólo puede ocurrir cuando el vicio de la *s-f* se ha contraído en la adolescencia, como el "jazz" y la política, sabe ya de estas cosas y las acepta de algún modo; no así el fanático, que o bien tiende a polarizar el género en esa dirección o a romper radicalmente con ese pasado. El intelectual que sabe atravesar esta barrera y conservar la objetividad necesaria, suspendiendo el juicio sobre estos

detalles, habrá pasado la iniciación, y aunque su juicio final sea negativo estará fundamentado.

No está de más aclarar que, al contrario de lo que esta caricatura podría dar lugar a creer, no existe ninguna vinculación de la *s-f* con el ocultismo, como algunos, inspirados en la extraña alianza entre *s-f* y "humanismo del tercer milenio", este último a su vez bastante tergiversado, parecen insinuar. Habremos de volver más adelante sobre este tema, pero debemos aclarar que, pese a la heterogeneidad de su público, que a veces exige tales concesiones, la "s" de la sigla "*s-f*" es suficiente garantía contra la superstición, algo que desde luego es muy distinto del mito, tal como aquí empleamos este término.

Por otra parte, si abrimos otra revista en el "correo de los lectores"[2], encontraremos una carta de un lector mejicano que anatematiza al género por no ocuparse de la evolución futura de las costumbres y la moral, y las ideas de un físico que discute el alcance del principio de indeterminación de Heisemberg, a la luz de las teorías de Korzybski. En la misma sección, un lector de Tulsa, Oklahoma, hace una larga meditación sobre la paz, aludiendo a la guerra de Indochina, los campos de concentración y el orgullo de la especie humana, que no ha sabido emplear la ciencia para crecer moralmente: no somos dignos de conquistar el espacio, afirma.

En realidad, todos estos altibajos deberían servir para recordarnos que la *s-f* es una literatura popular, *sui generis* desde luego, pero cuyo alcance es considerablemente más amplio que el de la literatura culta, divorciada casi siempre del gran público.

Pero tan importante como esto es recordar que

es una literatura popular *del siglo veinte*, contaminada de formas comerciales tomadas del arte de masas, pero que, según nuestra tesis, trasciende a éstas y logra dar un mensaje permanente.

No está de más recordar que la poesía y la literatura cultas de todas las épocas tienen raíces populares muy fáciles de descubrir y que la grandeza de un creador no consiste en introducir algo absolutamente original sino en saber interpretar las estructuras del ser de su tiempo en lo que tiene de permanente, y darles una expresión acabada empleando todas las potencias de una personalidad superior. Cuando los griegos iban al teatro, comprendían la tragedia, cada cual de acuerdo con su sensibilidad, porque la anécdota, el mito reelaborado por un Sófocles o un Eurípides a través de sus facetas personales y las de su momento histórico, era patrimonio común del pueblo, que lo había creado en un largo proceso de siglos de sedimentación. No existía de ningún modo la separación entre arte popular y culto, como no la existía en las catedrales y los misterios medievales, que bebían su inspiración directamente de las fuentes populares.

El artista, como el filósofo, es quien expresa así las más altas intuiciones de su tiempo, y pone en juego la problemática que inquieta a la época, desde el hombre común hasta las "élites" rectoras.

Quizá sea al individualismo moderno, cuyo surgimiento también llevó a divorciar religión y ciencia, al que haya que atribuir el hecho de que el arte se haya convertido en el quehacer de los artistas, aprehensible sólo para el público iniciado, y, en algunos casos, se haya distorsionado su sentido hasta apartarlo de los temas fundamentales

de la época, con los mitos del "arte por el arte" y similares. Los grandes creadores, sin embargo, no han permanecido ajenos a esta fecundación por lo popular, de modo que no debemos el *Quijote* tan sólo a Cervantes, sino a la novela de caballerías, ni el *Fausto* a Goethe, sino a la leyenda medieval.

El problema que plantea este estado de cosas, sin querer ahondar demasiado en planteos que escapan a las limitaciones de esta obra, es significativamente grave: el tema que debería ser radical en nuestra época, el tema del impacto de la ciencia y la tecnología sobre el alma humana, no halla ecos significativos en la literatura, la que se halla embarcada en renovaciones formales y anquilosada en una temática "humana, demasiado humana". Los fracasados intentos del futurismo y otros tantos ismos posteriores, incluyendo quizás el *Pop* y el *ready-made*, por reflejar en el arte las angustias y las vivencias propias del hombre de nuestro medio industrial, comprometido con la técnica hasta enajenarse en ella, demuestran que la aproximación por el lado de los "Humaniores" padece de una esterilidad incurable. Restan entonces las fuentes populares, una de las cuales constituye el tema de este libro, que no pretende ser un estudio literario, sino que ambiciona ser un planteo de historia de las ideas. Intentaremos aquí demostrar que la *s-f* es un intento hecho a nivel mitológico, es decir sólo parcialmente consciente de sí, por reflejar el impacto del medio tecnológico en el hombre y trazar de algún modo las cartas de esa TERRA INCOGNITA que es el futuro.

Una de las acusaciones más comunes que se hacen a la *s-f* es, como hemos visto, la de ser una literatura de consumo, un producto de la industria del entretenimiento, un medio de evasión como la

novela policial, la de aventuras o la historieta gráfica.

Mircea Eliade ha declarado el porqué de esta necesidad de evasión. El problema del tiempo libre dejado por la reducción paulatina de las jornadas de trabajo, ese tiempo que hay que matar de algún modo, es algo que preocupa a sociólogos y planificadores políticos. Se dice que los regímenes totalitarios han logrado colmarlo mediante actividades extralaborales programadas por el Partido, mientras que en las sociedades seudodemocráticas de Occidente permanece aún en pie como problema. De todos modos, aun suponiendo planes de promoción y recreación que el Estado y la Empresa ofrezcan al obrero o al empleado, para ocupar su tiempo libre en capacitarse y distraerse sanamente, sin dilapidar energías capitalizables tanto por el Partido como por la Compañía, es evidente que la capacitación intelectual sólo podrá llegar hasta donde lo permiten las potencialidades intelectuales de la masa o la misma conveniencia de ambas estructuras paternalistas.

Es así como, para la época en que Mircea Eliade escribía su trabajo, la lectura era el principal medio de evasión; hoy la televisión la ha reemplazado en esta función con efectos embrutecedores netamente superiores. De ambos lados de nuestro mundo dividido se alzan voces de espíritus asfixiados por la hipnosis televisiva: a Bradbury, que se irrita ante las "series" norteamericanas, Dudintsev contesta hastiado por los interminables partidos de fútbol y los eternos patinadores que inundan las pantallas soviéticas.

Sin embargo, donde la televisión no llega, y como completando su efecto, la industria del entretenimiento ha creado las novelas policiales y las

novelas de vaqueros, que pululan en nuestros medios de transporte, así como las historietas, creadas para los niños y difundidas rápidamente entre un público sólo cronológicamente adulto.

En estos términos, la observación de Eliade sigue siendo válida y aplicable a la televisión actual. La lectura, sin embargo, continúa fascinando a un vasto público en cuanto, al suministrar a la imaginación menos datos concretos que la imagen, permite construir imágenes que cuadren más a los gustos individuales y satisfagan así los deseos frustrados del pequeño empleado de la Gran Compañía o la secretaria del Joven Ejecutivo.

Según Eliade, el mecanismo de evasión mental en la novela popular es en todo análogo al de los rituales arcaicos vinculados con el mito, y puede ser desmontado así: la identificación de todos los instantes en una rutina esencialmente cíclica, que se reduce a hacer todos los días lo mismo, y todos los años también, en un ciclo en el que el seguro y la jubilación han eliminado todos los riesgos y desconsagrado a la muerte, hace sentir la necesidad de instauraciones solemnes, de rupturas de esa rutina que se ensamblen a su vez con ciclos mayores, pues la ruptura total con el pasado sería sacrílega. Estas rupturas son para el "primitivo" los rituales periódicos en los que se rememoran las luchas cosmogónicas efectuadas por dioses y héroes en el principio: este principio, a su vez, está situado fuera del tiempo, en un ciclo eterno sólo tangente a los ciclos terrenales. Identificado con el héroe o con el dios, el "primitivo" escapa a la normalidad y a la angustia engendrada en su conciencia humana por la continuidad biológica de la existencia vegetativa, animal, y, por esos instantes, para todos *es* el héroe o el dios mismos.

Con el avance de la conciencia reflexiva, en el sentido de la individuación, esta identificación fue haciéndose cada vez más subjetiva, y así sólo el niño pretende *ser* el protagonista de la película de vaqueros y es vivido como tal por sus coetáneos. El adulto, en cambio, si bien se identifica también por un proceso elemental de proyección con el personaje de la novela de aventuras y se siente en su lugar con todas las emociones que su vida diaria le niega, con el riesgo y el sabor del peligro, sin los peligros reales, lo hace subjetivamente, y es en los únicos momentos en que se siente él mismo, en que no se siente enajenado, es decir en la soledad.

Tal es, de acuerdo con el análisis citado, la función de la literatura de evasión: apartar al hombre común, inerme frente a la rutina, de la chatura de lo cotidiano, permitiéndole en ese inútil tiempo libre identificarse con el detective favorito. Así el bardo de los tiempo heroicos se identificaba con el héroe cuyas hazañas cantaba, y así lo hacían sus oyentes. Con la apreciable diferencia de que el bardo era a su vez un artista que recreaba la obra poniendo en juego todos sus recursos, mientras el hombre moderno se limita a colocarse en una posición pasiva, abriendo sus órganos receptores a un producto que viene desde afuera, elaborado según las técnicas industriales de producción.

¿Puede aplicarse esta crítica fundamental a la ciencia-ficción? Su origen, por lo menos en los EE.UU., es sumamente análogo, y es inquietante ver cómo algunos clásicos de las primeras décadas del género escribían indiferentemente tanto policiales o "cow-boys", como fantasía científica, y se daba aun el caso de autores provenientes del

campo de las historietas. Sprague de Camp, autor de un pintoresco *Manual de ciencia-ficción*, al que habremos de recurrir a menudo, cita opiniones vertidas por autores y editores en una de las primeras convenciones de aficionados (1938), en la cual se decían cosas tales como: "la finalidad de la *s-f* es, para el lector, escapar de la realidad", o aun "sólo tiene el propósito de hacer dinero para el editor". Él mismo relata, con toda la frialdad que puede crispar al lector enemigo del filisteísmo literario, que, habiendo sido interrogado por los Servicios de Inteligencia de la Marina, durante la Segunda Guerra Mundial, y sabedor quizá de la poca inteligencia que suele caracterizar a tales servicios, contestó que escribía para ganarse la vida. Se toma además el trabajo de aclarar que si hubiese contestado que lo hacía para expresar sus ideas o manifestar sus sentimientos se hubiese hecho en seguida sospechoso de subversión, y no deseaba de ningún modo hacer el papel del héroe.

Ante esta manifestación de cinismo, o quizá mejor de tontería, parecerían quedar pocas dudas sobre las características comerciales del género; sólo un cierto amor contraído en la adolescencia (si es cierto lo que dice Amis) nos incita a seguir buscando y ver si hay algo que pueda redimir a nuestra dama, que parece haber caído tan bajo.

Ante todo, si de evasión se trata, y admitiendo por un momento la tesis que estamos analizando, es una evasión de tipo muy distinto a la evasión individual que da la fuga a mundos imaginarios brindada por la novela de aventuras. La diferencia está en el carácter colectivo que el género conserva. El mismo De Camp observa al pasar y, haciendo la historia de los clubes de aficionados,

que nunca los lectores de novelas policiales o de fantasías sobrenaturales se habían inclinado a constituir organizaciones destinadas a discutir el propio género o imponerse tareas concretas en cuanto a convenciones, ediciones y promoción de nuevos talentos. Sólo esporádicamente, sigue notando el cronista, se han adherido a los clubes de *s-f*. La historia de estos clubes bastaría por sí sola para disipar la idea de que el género es un mecanismo de fuga a nivel individual y se agota en ello, así como tampoco constituye una ilusión colectiva, si bien a menudo ha degenerado en algo similar.

Ciertamente, no negaremos que para una enorme masa de lectores de aquellos tiempos y aun de los nuestros, a pesar de la evidente evolución experimentada, la identificación con Gosseyn, Conan, Kinnison o Northwestern Smith, para citar algunos de los héroes más llevados y traídos de la *space-opera*, era un medio único para olvidar los problemas de producción o la tediosa rutina oficinesca. Esta categoría de lectores siempre ha existido, quizá porque esa especie de mitos paralizantes responden a una estructura de la existencia humana como tendencias constantes.

Tomando la historia de los clubes de fanáticos de la *s-f*, vemos que se trata de adolescentes muy peculiares: no persiguen a sus autores favoritos para pedirles autógrafos sino que los invitan a una mesa redonda o a responder a una interpelación, llegan al cisma interno por motivos puramente teóricos (el problema de si debía acentuarse el elemento fantástico o el científico) y, si bien sólo rara vez tomaron actitudes extremistas, no permanecieron ajenos a los problemas contemporáneos, principalmente la guerra fría y el racismo. No debemos censurar su ingenuidad si vemos que dejan de lado

las patrioterías y los enfrentamientos ideológicos y señalan, de manera quizá teatral y apocalíptica, pero no menos sincera, el peligro de un suicidio atómico universal; no debemos tratarlos de fanáticos si dedican más lugar a un avance en la técnica espacial que a una guerra local: quizá tengan mayor sentido histórico que los periodistas y eso sea lo único que destaquen los historiadores del futuro respecto de nuestro tiempo.

El mismo De Camp hace una reflexión, al pasar, que sería digna de una mayor profundización. Recordando que uno de los primeros clubes de aficionados, que llevaban nombres tan pintorescos como "Los pequeños monstruos de América" o "Liga fantacientífica terrestre", fue presidida por un negro de Harlem, destaca que nunca existieron prejuicios raciales dentro del género, pues éstos serían inconcebibles entre quienes están discutiendo las posibilidades de comunicarse con las arañas inteligentes de Andrómeda, lo que hace que las diferencias entre variedades de la especie humana sean sentidas como intrascendentes.

Esta observación encierra un gran acierto. Por sus características peculiares, la *s-f* tiende, en condiciones ideales, a crear una mentalidad más adaptada que otras a los cambios tecnológicos y sociales, no propensa a dejarse llevar por fáciles entusiasmos, pero tampoco carente de ese optimismo de base que está presente en toda actitud creadora. La proliferación mundial de una red de asociaciones confederadas, que cuentan con representantes en los lugares más apartados, si bien puede confundirse superficialmente con la manía de las relaciones públicas y las asambleas, muestra por el contrario la existencia de grupos conscientes de su situación y sus aspiraciones, para quienes el

género constituye el sucedáneo de lo que la literatura convencional no ha sabido darles. Es una respuesta al reto de la sociedad tecnocrática, respuesta que no será perfecta ni satisfactoria, pero que es una de las pocas reacciones sanas que se registran: tiende a crear una mentalidad capaz de tomar distancia frente a lo aparentemente obvio, con ese desapasionamiento tan útil que da la actitud científica sabiamente empleada.

Un detalle aparentemente secundario, y que sin embargo arroja mucha luz sobre el problema, es el carácter precario de la mayoría de las editoriales dedicadas al género. Mientras que la literatura policial y de aventuras es una industria próspera explotada por editoriales fuertes y con mucha circulación, la ciencia-ficción fue casi siempre obra de audaces que creaban sus propias casas editoras, frente a un público delimitado claramente. Bradbury es considerado un marginal porque desde sus comienzos escribió en las grandes y lujosas revistas hogareñas, y cuando llegó al libro tuvo grandes editoriales a su alcance y un público de gusto cultivado.

Es evidente que si extremamos el criterio realista y adoptamos la postura de escuelas como el naturalismo o el realismo socialista, deberemos decidirnos por el mote de "evasión" en todo caso que se trate de una fantasía que especula sobre posibilidades, aunque el mismo positivismo respecto de Verne y el realismo socialista respecto de la *s-f* soviética toleren un tipo de ficción sólidamente apoyado en datos comprobados. Lo que estas escuelas no ven con claridad es que, en último término, toda literatura es evasión, porque toda obra de arte supone la instauración de un mundo espiritual, sea éste copia de la realidad, o idealización,

o carezca de toda conexión inmediata con ella. Aun para escribir una novela que sea el estudio de un caso clínico, como querían los naturalistas, es preciso tomar el camino más largo y crear una realidad ficticia, la realidad que tiene una novela social o un poema revolucionario, y referirse de este modo a la situación concreta. De todos modos, cuando se interpone entre los hechos y su apreciación una tercera realidad con características propias, se está en cierta medida evadiendo de los hechos mismos.

Conviene que insistamos un poco más en el deslinde respecto de la novela policial y de aventuras. Descartando las formas burdas de la evasión, tales como las novelas baratas de espionaje, donde el invencible agente secreto derrota a los diabólicos enemigos de Occidente, quedarían aquellas formas depuradas del género policial que han llegado a cautivar a artistas cultivados como Cocteau (también apasionado por la *s-f*), quienes les han reconocido méritos e interés. Este tipo depurado de novela policial llega a convertirse en pasatiempo elevado, o en juego intelectual, comparable con un verdadero ajedrez. También aquí se aplica la lógica deductiva o el método científico en cierta medida: dadas ciertas premisas y ciertos datos de la experiencia, el lector elabora su propia teoría que explique los hechos, hasta que, en la escena final, la solución correcta es revelada. En este caso, la acción y la violencia han sido reducidas al mínimo o, en el caso de ciertos acertijos muy sutiles, todo está en el simple problema, escuetamente planteado.

En una situación análoga se halla la novela llamada de "suspenso" (*thriller*) destinada a crear una situación de tensión interior, a veces angustio-

sa, que desemboca en la solución del nudo argumental y una brusca caída de la tensión.

El primer caso, más que este último, es el que corre mayor peligro de ser identificado con la *s-f*, dado que la estructura de muchísimos cuentos del género arrastra también un suspenso, cortado bruscamente en la última frase. Amis ha mostrado la existencia de problemas netamente policiales (*Little Lost Robot* de Asimov) y, desde luego, de aventuras superficiales en la *Space-opera*.

Existe un criterio introducido por los críticos ingleses, quienes lo usaron ya en relación con el romanticismo o el expresionismo alemán: se trata de la *"re-readability"*, algo que podríamos traducir por "re-legibilidad". Un buen relato de suspenso, expresa, para ser bueno debe pasar la prueba de ser releído. Si el lector experimenta la necesidad de volver a recorrer sus páginas, el valor estético de la obra accede a cierto nivel; si, por el contrario, siente que la mera culminación de la intriga y la solución del problema planteado hacen totalmente infructuoso volver a leerlo, el relato podrá ser descartado sin lamentaciones inútiles. Ocurre que con la mayoría de estas obras (como todos lo hemos experimentado alguna vez) se da lo segundo con abrumadora frecuencia: una vez descubierto el secreto que permite soportar y aun apurar las páginas que faltan hasta desentrañarlo, puede a lo sumo recordarse la ingeniosidad del autor y celebrarla, pero la obra misma ha cesado de presentar atractivos. En cambio, no sería concebible un ateniense que hubiese rehusado ir a presenciar una tragedia de Sófocles, so pretexto de que ya sabía que Edipo iba a terminar arrancándose los ojos.

Analicemos, por otra parte, la estructura de un

cuento típico de la ciencia-ficción, una utopía negativa, por ejemplo. Un planteo inicial nos arroja en una sociedad aparentemente absurda, donde un matiz de la nuestra propia se halla horriblemente hipertrofiado. El lector se pregunta entonces cómo pudo llegarse a tal estado de cosas, o cómo supone el autor que un error dado pudiera tener tales consecuencias. Aparece entonces el inevitable vocero oficial que, de manera a menudo soporífera, nos da un cuadro detallado de la situación y sus orígenes, así como también inevitablemente alguien lanza un llamado a la rebelión. El desenlace se da cuando el protagonista, convencido de que el error puede ser remediado, resuelve unirse a los elementos subversivos, en realidad, los últimos cuerdos existentes, y pasa a ese inevitable Más Allá del Muro que, como notó Bernard D'Astorg, nunca falta en este tipo de obras[3].

Notemos que la aventura en sí no cuenta en absoluto, sino que por mantenerse una estructura formal idéntica en todas las obras clásicas del género, el lector no espera que la solución sea de algún modo distinta: lo que aquí le interesa es la extrapolación lógica a partir de datos conocidos y plausibles, el juego de posibilidades, debidamente balanceadas unas veces, forzadas otras, que lleva a la situación imaginada. Importa que la construcción fantástica tenga consistencia interna, se vincule de un modo significativo con nuestro mundo y posea cierta sugestión.

Podría objetarse que el lector de novelas policiales también conoce los lugares comunes sobre los que se basan sus novelas. No ignora, por ejemplo, el problema de la pieza cerrada donde ha sido cometido el crimen, o la lista de sospechosos que van siendo eliminados, y sólo busca la elegancia

de las nuevas soluciones o la originalidad con que se tratan esos temas. En definitiva, en todas las áreas ocurre lo mismo: también resulta imposible ser original al plantear un conflicto sentimental o un problema de conciencia.

Pero lo que ocurre en la novela de intriga policial es que el problema planteado se refiere, en fin de cuentas, a un hipotético individuo, y no compromete de ninguna manera al lector, quedando todo el juego mental en el plano de la más perfecta indiferencia, como corresponde a un entretenimiento, que por definición nunca debe llegar a ser catártico.

Ésta es la diferencia existente con una buena obra de *s-f*: el problema planteado me atañe por su carácter cosmológico, apocalíptico, social, lo que de cierto modo es una forma rudimentaria de concernimiento existencial. Existe aquí también la pieza de puro entretenimiento, destinada a provocar quizás un escalofrío a lo sumo, pero las mejores obras del género se destacan claramente contra las cumbres de la novela policial: su profundidad, pretendida o alcanzada, las destaca netamente de cuanto pudiera parecérseles.

Otra opinión vulgar completamente infundada que circula acerca de la ciencia-ficción es la que la vincula con la aparición de platos voladores o con los comienzos de la astronáutica.

Quizá la raíz de este rumor en nuestro medio sea la coincidencia de la aparición de objetos voladores no identificados con la difusión de la ciencia-ficción norteamericana. Una tal confusión no sería posible en países anglosajones, donde no se ignora que los comienzos del género en EE.UU. se remontan a la década del 20, mientras que el au-

ge de los platos voladores arranca apenas de la observación de Kenneth Arnold en 1947. Aún más: Bergier nos informa que ya en 1919 James Rock describía discos voladores y, en última instancia, la isla volante de Swift, en los *Viajes de Gulliver*, es un perfecto ejemplar de "objeto volador no identificado".

Algo sin embargo tiene que ver la *s-f* con este mito contemporáneo, si no como efecto, por lo menos como causa, pues precisamente la influencia de enormes cantidades de relatos imaginativos sobre contactos con seres extraterrestres condicionó a la opinión pública a la aceptación de tales apariciones, que, según se nos quiere hacer creer, se remontan mucho más lejos. Efectivamente, fue Raymond A. Palmer, editor de varias revistas del género, que acababa de salir de un escándalo mayúsculo, conocido por "la superchería de Shaver", de la cual volveremos a hablar más adelante, quien se interesó en las observaciones de tales objetos y emprendió una gran campaña publicitaria, de la que habría pronto de hacerse eco la gran prensa.

Si nos ubicamos en la prudente postura de Jung, que no niega la autenticidad de tales fenómenos, pero describe fenomenológicamente la aparición del mito que los acompaña, única explicación posible de por qué nuestra época ve cosas en el cielo que siempre estuvieron allí y no eran vistas antes, habremos de convenir que, en tal caso, es la *s-f* la que ha contribuido a poner en circulación la leyenda, pero de ningún modo resulta de ella. Un examen de la bibliografía existente revelará además un cierto escozor que parecen sentir los escritores profesionales de *s-f* ante algo real que viene a usurparles sus temas, y

la manera extraordinariamente esporádica en que lo tratan, generalmente de modo satírico.

En cuanto al otro elemento, la astronáutica, la conclusión a que llegamos es bastante irónica: ocurre una vez más que la opinión pública se niega a aceptar algo hasta que aparezca en el diario, y, cuando lo hace, sus primitivos sostenedores son enfrentados con argumentos sacados de los mismos diarios. Cualquiera que antes del Sputnik manifestaba interés por las experiencias espaciales y los cohetes era tratado con mucha ironía y escepticismo por la autocalificada "gente seria", la misma gente que ahora es capaz de restregarle el diario por las narices, mostrándole cuán grande es el progreso de la ciencia, que hasta supera a los soñadores. El paciente aficionado, para quien el viaje espacial fue una realidad mucho antes de 1957, debe soportar estas ironías reiteradamente. La astronáutica, como ciencia, es la realización de algo que fue durante mucho tiempo patrimonio de los soñadores y su lenguaje fue creado pacientemente en oscuros folletines de colorido brillante. La palabra "astronauta" fue introducida por Rosny, un verdadero precursor del género, en 1927; las cosmonaves fueron soñadas por Ziolkowsky antes en sus cuentos fantásticos que en los cálculos orbitales. Es por esto que en las líneas exaltadas que escribió como prólogo al libro de Sternberg, llega Bergier a afirmar que mientras las teorías de la ciencia pasan y desaparecen, la verdad (mitológica) de la ciencia-ficción permanece: "La energía atómica, los satélites artificiales, los robots, pertenecen más a la *s-f* que los ha soñado y a los fanáticos que los han construido, que a la ciencia que ha hecho de todo por negarlos".

Ese antiguo amor de adolescencia entre astro-

náutica y ciencia-ficción sigue conservando aún algo de su atractivo, y ello se traduce en las secciones de astronáutica que algunas revistas como *Galaxy*, por ejemplo, siguen manteniendo, con la afición por el símbolo del cohete, a menudo nada similar a los cohetes reales, que sigue decorando las tapas de las revistas. En realidad, como tema literario, los viajes espaciales han sido abandonados en *s-f* hace por lo menos quince años: a nadie se le ocurriría hoy escribir un cuento cuyo tema principal fuera la descripción de un viaje a la Luna o Marte, no sólo porque la marcha de los acontecimientos amenaza con hacerlo realidad en pocos años, sino porque este tema se agotó a sí mismo en infinitud de cuentos y novelas, entre las cuales quizá se encuentre, por virtud de la ley de los grandes números, la descripción del hecho real. Por mi parte, he tenido esa experiencia al releer, mientras las cápsulas Geminis daban vueltas a la Tierra, un viejo cuento de J. E. Gunn, "La caverna de la noche", donde aun detalles como la ubicación geográfica de la base de lanzamiento, Cabo Cañaveral, y la atmósfera propagandística que envuelve al viaje están previstos de un modo alucinante. En general, la conquista del espacio es recibida por el aficionado promedio con una especie de suficiencia irónica y nada de sorpresa, algo así como si dijera: —¿Apenas están en eso?

Sobre esta coyuntura momentánea no nos atrevemos a vaticinar nada: quizá despierte un interés general por la ciencia-ficción, o quizá no, y esto es lo que juzgo más probable. Creo que, como toda moda, este interés superficial por la ciencia-ficción pasará cuando los curiosos descubran que lo que caracteriza a una buena obra del género no son las aventuras sino otros valores: una hábil

crítica de costumbres, una suposición que fuerza a revisar antiguos puntos de vista, un enfoque insólito de lo cotidiano.

Una observación más. Al encararse con la ciencia-ficción, conviene también desprenderse del prejuicio literario consistente en catalogarla como escuela. "Escuela" y "generación" son categorías específicas de la crítica literaria y de la historia del arte en general, y suponen desde ya una connotación que define sobradamente el carácter del fenómeno que estamos analizando. Al emplear tales categorías de pensamiento, estamos *a priori* sobrentendiendo que la *s-f* es un hecho literario, incluido o no en las grandes corrientes de la literatura convencional o a lo sumo encarado como una degeneración del arte en una cultura de masas. Pero ya a esta altura de las cosas debería haberse insinuado la sospecha de que, si bien tiene todas las características externas de una literatura, en sentido tradicional, la *s-f*, como el mito que precedió al arte en cuanto fenómeno autónomo, y a las Bellas Letras mismas, es un fenómeno cuya clave de comprensión está fuera de éstas, en una filosofía.

De todos modos, a partir del romanticismo francés estamos acostumbrados a concebir por "escuela literaria" a un grupo de escritores a veces coetáneos que se aglutinan en torno a un manifiesto y una programática de su "ismo", y se preocupan por definir su posición frente a herejes y adversarios. Quizá la única similitud que tenga la *s-f* con una escuela literaria tradicional sea la pasión por buscarse antecedentes cada vez más remotos. Por otra parte, la formación del grupo de escritores que formaron el género en los EE.UU. se hizo de manera fortuita, nucleándose principalmente alre-

dedor de las revistas y del gusto de los editores.

Pero el carácter no programático sino comercial de dichas revistas hacía que no se parecieran siquiera superficialmente a una revista literaria, y que los escritores nunca definieran sus puntos de vista sobre el oficio. Por otra parte, si la ciencia-ficción no es una escuela, tampoco existen escuelas dentro de ella, con excepción de la que constituyeron los seguidores de Lovecraft, la cual más que una escuela parecía una secta iniciática.

La preocupación por el sentido del género mismo y su futuro, por sus problemas y sus limitaciones sólo aparece en los clubes de aficionados, en las convenciones, y en sus publicaciones internas. Conviene insistir en esto, pues se daría un caso bastante curioso y prometedor: una masa de lectores que modifica con sus juicios la creación artística. En definitiva los que regirían el movimiento no serían, como tradicionalmente, los cenáculos de artistas, encaramados en sus torres de marfil desde las cuales difunden a los cuatro vientos sus mensajes, sino el público, que ejercería un control y una influencia directa sobre los autores. Una nueva forma de relación, si no de diálogo, parecería esbozarse aquí entre el creador y el público. La base concreta, la infraestructura de este diálogo, estaría dada por el tipo de relación comercial establecido por la masificación cultural. En principio, es el gusto del público considerado como un mercado para colocar una mercadería musical, como ocurre con una canción popular, lo que hace que se lo halague con recursos y motivaciones de toda índole; lo que aquí interesa no es evidentemente el valor estético, sino la venta del producto. Con la *s-f* parecería ocurrir lo mismo: el público, consumidor habitual de cuentos fantásticos, depura

su gusto de un modo específico y exige más y mejor material cada vez para satisfacer la necesidad así creada.

Pero en el caso de la *s-f* esta evolución es saludable, debido al nivel intelectual elevado de su público de técnicos y científicos aficionados. Por empezar, los clubes de *fans,* aun en las épocas de mayor auge del género, eran los que determinaban los criterios de valoración y daban premios, así como censuraban, con total independencia respecto de los intereses comerciales en juego.

De Camp relata un caso muy ilustrativo a este respecto: durante la década del 40, el editor de una revista comercial del género, y antiguo militante aficionado, creó un club con el fin de promover su revista empleando a sus miembros como agentes publicitarios; esta prostitución del género provocó enérgicas reacciones por parte de los aficionados de mayor arraigo en el ambiente, lo que culminó en un incidente, cuando, por la fuerza, fueron destituidos los miembros de la "organización cautiva".

Este hecho parecería indicarnos que, pese a la escasa promoción literaria o siquiera cultural de la masa de *fans,* se nota la aparición entre ellos de un sentido crítico maduro, así como una línea de honestidad intelectual poco común, en un campo donde todo se hace a fuerza de buena voluntad.

Este sentido crítico, y el diálogo creador entablado con los autores, en cuanto individuos y en cuanto clase, podemos decir que ha orientado un nuevo tipo de estructura cultural, surgida de la comunicación de masas, pero nutrida de genuinos elementos espirituales.

Tampoco nos sirve de nada la noción de "generación" tal como se acostumbra a utilizarla en

crítica literaria y aun en la gran prensa, mucho antes de Ortega. Como un movimiento que abarca decenas de años y está extendido a los países más diversos, la *s-f* no es fruto de una generación, y sólo dificultosamente pueden agruparse los autores más destacados y dignos de estudio en grupos generacionales. Tampoco es su actitud la de una generación venida a dar un mensaje como respuesta a un peculiar reto histórico. Hallándose en los EE. UU. el tronco principal de esta literatura (de algún modo hay que llamarla), era inevitable que la comparación surgiera respecto de los Beatniks, la generación que se llamó a sí misma "golpeada" *(Beat Generation)*. Como es sabido, este movimiento, que con sus secuelas de "New American Cinema", "Pop art", "happening" y experiencias mescalínicas domina de manera bastante inquietante el panorama cultural norteamericano, y aún se halla en vías de exportación, se caracterizó a sí mismo como la generación surgida de la guerra fría, golpeada por las tensiones y amenazas originadas en el control nuclear y otras notas análogas. Fue Anthony Boucher, el fundador de una revista que está entre las que más hicieron por la maduración del género, el *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, quien oportunamente hubo de zanjar esta cuestión de una manera bastante irónica[4]. Como la abundancia de temas sombríos y enfoques pesimistas en *s-f* pudiera hacer pensar en la existencia de una conexión entre ésta y los temas de Kerouac, Ginsberg o Warhol, Boucher aclara muy seriamente que "lo único que tenemos en común con los Beatniks es la barba". Quizá nosotros agregaríamos que algún otro escritor del género comparte, además de la barba, el gusto por el budismo Zen (Ph.K.Dick). Pero lo que nos

interesa es la explicación que Boucher da de este hecho: los escritores de fantasía científica, aclara, no son una generación, sino una genealogía, una serie, que se remonta hasta los comienzos de los tiempos modernos, se define alrededor de la época de la revolución industrial, y toma formas populares con la cultura de masas y la era de integración urbana y expansión tecnológica actual.

De este modo llegamos a la conclusión de que una visión de esta genealogía, que ponga en descubierto las líneas ideológicas que la atraviesan, habrá de contribuir a aclarar el mismo concepto del género y su significado dentro de la cultura de nuestro tiempo. Vayamos pues a esa genealogía.

III. GENEALOGÍA

En el vocabulario crítico, la palabra "precursor" es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor CREA a sus precursores.

J. L. BORGES, *Otras inquisiciones.*

1. Los navegantes solitarios.

En su ensayo sobre Kafka, Borges hace una reflexión, inspirada en Eliot, sobre los precursores y los sucesores. Observa que es imposible emplear de manera unívoca la palabra "precursor", ni tampoco definirla. Cada escritor, recuerda Borges, modifica la historia de las letras tanto en la dimensión del futuro como en la del pasado, al arrojar una nueva luz sobre autores ignorados o no, que cultivaron temas similares. Su propia gravitación es la que los relaciona entre sí de un modo nuevo. De tal modo, el carácter de precursor sólo puede atribuirse *a posteriori* y de una manera muy arbitraria.

Sin embargo, por una cierta veneración hacia lo clásico, que aun los iconoclastas respetan in-

conscientemente, las escuelas literarias han puesto siempre especial esmero en rastrear el pasado en busca de coincidencias, ya con los "malditos" de la escuela anterior, ya con los Titanes del Arte, con todo lo cual se da a los presentes esfuerzos la pátina de lo antiguo que habrá de hacerlo más aceptable ante el erudito. Tal ocurrió con los románticos y su exaltación de Shakespeare, y con los superrealistas, que vieron en el Infierno de Dante un antecedente del estilo onírico, y descubrieron a Bosch y Arcimboldi como verdaderos superrealistas *avant la lettre*, ignorados hasta que los tiempos estuviesen maduros para apreciarlos.

Esta inofensiva manía se ha extendido también a la ciencia-ficción. En la primera parte de su libro, especie de Manual Práctico del Perfecto Escritor, De Camp se explaya con erudición y atrevimiento sobre los antecedentes ilustres de la moderna ficción científica.

Es así como destaca a Platón como un creador de temas importantes del género, nada más que por haber introducido el mito de la Atlántida; lo más pintoresco es su referencia a *Las nubes* de Aristófanes: la isla aérea Nefelokokkygia es nada menos que un satélite artificial, mientras Sócrates es el "sabio loco" de la obra (!). Siguiendo a Flammarion, quien mucho antes se había ocupado de estos problemas, De Camp incluye también aquí a todos los pensadores que alguna vez sostuvieron la idea de la pluralidad de los mundos, aunque termina por sentar un verdadero comienzo en el s. II de nuestra era, con Luciano de Samosata.

Estas observaciones de De Camp, repetidas en cuanto trabajo de información o crítica se halle en circulación, se hacen sumamente inconsistentes

cuando se recurre a las obras originales, especialmente en el caso de Aristófanes.

El criterio qué parece guiar a los genealogistas es el de investigar los relatos fantásticos que contengan elementos prometeicos y descarten en lo posible la intervención sobrenatural, aludiendo a la vez al poder de la mente humana.

Es así como otro crítico, mucho menos docto que De Camp en cuanto al género específicamente, pero que tiene la ventaja de pertenecer a esa especie privilegiada llamada "intelectuales", guiado por un criterio similar se remonta a lo que, creemos, es lo más remoto que se ha propuesto para fechar los comienzos del género: el papiro de Satni Khamois, relato compuesto por un escriba bajo Tolomeo II (siglo III a.C.) sobre una leyenda popular que circulaba en versión oral[1]. Quizá esto último sea solamente una *boutade* del crítico francés (Pierre Brochon) o una muestra superflua de erudición, pues en tales circunstancias no sólo resulta casi absurdo hablar de ciencia-ficción, sino que casi es problemático hablar de literatura, ante lo que es, evidentemente, un mito. El tema contiene algunos de los elementos a los que hemos hecho alusión. El héroe, un Prometeo egipcio de nombre Neferkeptah, parte a la conquista de un libro escrito por Toth, el cual contiene las fórmulas mágicas que habrán de darle un poderío superior al de los dioses mismos. Para alcanzarlo llena un barco mágico de pequeños muñecos de figura humana y los anima mágicamente también. Salvo este remoto parecido con los "robots" de la moderna *s-f*, la historia concluye como debe concluir todo mito prometeico: el orgullo del hombre causa su perdición y la ira de los dioses cae sobre él. Pero aun esta dudosa identificación de las fi-

guras egipcias con el hombre mecánico, creación de la mentalidad científica moderna, se desvanece si vemos que, de admitir esta inclusión, deberíamos hacer lugar en el género a toda clase de objetos mecánicos de la antigüedad, desde la paloma de Arquitas hasta el gigante Talos, coloso de cobre que cuidaba el acceso a Creta.

Como hemos dicho, el primer hito pasa por ser Luciano de Samosata (s. II d.C.), poeta cómico griego helenístico, quien compuso relatos de viajes cósmicos enteramente fantásticos, cultivando esa clase de poesía cómica a la que los griegos no aspiraban siquiera a dar visos de realidad. Su mayor mérito parece ser el de haber sido el primero en relatar un viaje a la Luna, en una época en que suponer la Luna habitada no era ya considerado ni impío ni ateístico como había sido para Anaxágoras y otros pensadores.

En rigor, deberíamos dedicar el lugar que concedemos a este poeta cómico, cuyos *Diálogos de los muertos* constituyen aún un agradable ejercicio de griego, a Platón. En efecto, puede considerarse a Platón como el verdadero fundamentador, si no fundador del género, pues es el primer pensador que logra una síntesis de mito y razón en el pensamiento griego, empleando mitos construidos *ad hoc* para demostrar principios establecidos por medio de la dialéctica. No tiene ninguna importancia el ocasional mito de la Atlántida, concebido en principio como una utopía y que tal carrera ha hecho en las creencias pseudocientíficas. Los principales diálogos platónicos tienen como conclusión de largos pasajes dialécticos, donde laboriosamente se llegó a la definición de una noción de alma, origen del mundo o cosmología, un mito donde lo mismo es expuesto con imágenes

tomadas de la fantasía poética: en esta categoría deberían incluirse tanto alegorías como la de la caverna como mitos propiamente dichos, como el de Er o el de los Andróginos.

De todos modos, este manejo del mito con fines "educativos", que introduce Platón, con total desvinculación respecto del mito popular, depende históricamente de la gradual desconsagración de la cultura griega, iniciada por los sofistas y la Ilustración griega, y volverá a ocupar nuestra atención.

Antes de llegar a Luciano existía pues una larga tradición de poetas satíricos que habían tratado temas fantásticos, desde Ferécides hasta el mismo Aristófanes, de modo que aquél no se proponía nada nuevo ni nada tan serio como había sido el objeto de Platón, cuyos mitos se hallaban envueltos en una atmósfera religioso-metafísica. Esta actitud es manifestada por Luciano mismo, al escribir:

> *Cuento pues cosas que no he visto, aventuras que no me han sucedido y que no he oído que hayan sucedido a nadie, y añado cosas que ni existen ni pueden existir. Los lectores no deberán, por consiguiente, darles el menor crédito...*
> *...Así como los atletas y los que se dedican a ejercicios corporales no se cuidan exclusivamente del gimnasio y de conservar sus fuerzas, sino de oportunos descansos que consideran como parte principal de su ejercicio, creo yo que a los consagrados a las letras les conviene, después de largas lecturas, dar algún reposo al pensamiento, vigorizándolo de esta suerte para otros trabajos...*[2]

Más adelante, comenta Luciano que ha intentado satirizar a los antiguos filósofos a fin de po-

der distraer al lector culto de una manera más espiritual. En realidad la *Alethès historia* de Luciano, más conocida por su versión latina, la *Vera historia,* describe un viaje a la Luna que debe de haber parecido absurdo a sus mismos contemporáneos: llevado por una tromba el barco del autor va a parar a Selene, que se halla dominada por Endimión. Éste está a punto de emprender una guerra con arañas gigantescas y aves de tres cabezas contra el Sol. Quizás el único sentimentalismo que nos hace detener en la *Vera historia* sea el patético parecido que los selenitas de Luciano tienen con los marcianos evanescentes que soñó Ray Bradbury. Quien haya leído ese clásico de nuestro tiempo que es *Crónicas marcianas,* una de las pocas obras, por otra parte, que hayan escapado a las limitaciones del género, no dejará de sorprenderse ante esta descripción de Luciano:

> *Cuando un hombre llega a la vejez, no muere, sino que se disuelve en el aire, como el humo...*
> *Su bebida consiste en aire comprimido en un vaso, en el que da un líquido semejante al rocío...*
> *El vestido de los ricos es de cristal blando, el de los pobres, un tejido de cobre...*
> *Respecto de los ojos... diré que los tienen separables, y el que quiere se los quita hasta que necesita ver algo...*[3]

La otra obra de Luciano que suele vincularse con la ficción científica es el *Icaromenippus,* especie de Prometeo cómico que, provisto de un ala de halcón y una de águila, atraviesa las esferas celestes, hasta llegar al Empíreo, de donde es reconducido a Tierra por Mercurio.

Nos hemos detenido en estas obras porque, si

bien es difícil establecer una vinculación con la moderna *s-f*, aunque pudiera trazarse con fundamento una línea que pase por Luciano, Kepler y Wells, ejemplifican a la perfección la actitud a la que ya hemos aludido, la distracción o el divertimiento intelectual, que en la sociedad de masas contemporánea adopta la forma de evasión.

Deberemos esperar muchos siglos para hallar una actitud diferente y más emparentada con el pensamiento de Platón. Es en el Renacimiento cuando se manifiesta la otra actitud, que escapa al campo de lo literario para entrar en el de la historia de las ideas. Nos referimos a la *actitud utópica*, que tiene su floración en la *Utopía* (de *outopos*, en ninguna parte) de Thomas More, canciller de Enrique VIII beatificado por su martirio al negarse a aceptar el cisma anglicano.

La otra gran corriente que aparece en esta época es la de los *viajes imaginarios*, que introduce uno de los creadores de la cosmología moderna, nada menos que Kepler, con su *Somnium astronomicum*, obra póstuma (1634) escrita sin embargo unos veinte años antes. Autobiográfico en muchos aspectos, el *Somnium* describe un viaje a la Luna conducido por demonios, pero perfectamente coherente con los conocimientos científicos de su época. Sus "privolvani" y "subvolvani", habitantes de la Luna que construyen cráteres a modo de murallas, parecen haber inspirado a Wells.

Las dos corrientes habrán de coincidir en la utopía satírica, que partirá de una caricatura de ambos géneros para culminar, como en el caso de Swift, en una meditación irónica sobre la condición del hombre.

En la línea de las utopías, que sólo mencionaremos a efectos de establecer genealogías con el

género que nos ocupa y que han merecido cantidad de estudios exhaustivos, mencionaremos la *Civitas Solis* de Campanella, mucho más socialista que la de Moro, y de la cual conocemos un intento frustrado por llevarla a la práctica en el reino de Nápoles. La *Oceana* de Harrington y la *Nueva Atlántida* de Bacon nos interesan más, especialmente esta última, en la que hallamos elementos que prefiguran claramente la fantasía científica actual. Podemos considerar a la *Nova Atlantis* como una fecha inaugural para el género, si no una fuente, pues fue escasa su repercusión en la literatura posterior.

Decimos esto último porque coinciden en la obra de Bacon elementos netamente modernos, como la fe en el progreso y en la ciencia, que la distinguen claramente respecto de las otras, anteriores y contemporáneas, y la ubican como muestra de algo nuevo y distinto. Por empezar, Bacon fue el teórico del método experimental en la ciencia moderna, aunque sepamos hoy que su método, aplicado al pie de la letra, sería estéril. En la obra da las bases para una sociedad que hoy llamaríamos tecnocrática: una academia, la casa de Salomón, donde los distintos campos del saber se investigan según el método baconiano, conduce sabiamente a la sociedad y, lo que es más importante, fabrican para ella los artefactos maravillosos que sirven para aliviar el trabajo y aumentar las posibilidades de investigación, tales como la máquina voladora y la máquina submarina, la previsión de los cambios meteorológicos, el aprovechamiento de las mareas, etc. Esta Casa de Salomón habría de convertirse con el tiempo en realidad, a través de la Real Sociedad Británica para el Avance de la Ciencia, cuyos fundadores se ins-

piraron en Bacon. Hay pues dos elementos en Bacon que faltaban en More y otros utopistas, quienes se habían limitado a describir sistemas político-sociales perfectos, la mayoría siguiendo el método platónico; son ellos: la creencia en el poder de la razón, aunque una razón fundada en la experiencia, cuyo método habrá de descubrir los secretos de la naturaleza, y la creencia de que este mismo ensanchamiento del saber humano habrá de traducirse en realizaciones técnicas que solucionarán todos los problemas sociales y políticos. De esto a las optimistas descripciones del "año 2000", tan comunes en el s. XIX, y a la llamada "gadget story" de la ciencia-ficción americana, y su equivalente ruso, hay un solo paso.

La otra línea, la de los "viajes maravillosos", se continúa con una cantidad de exponentes en los siglos sucesivos: en particular, abundan los viajes a la Luna, que aún durante los siglos XVI y XVII es objeto de descripciones fantásticas, mientras luego se convertirá en objeto de sátiras. Así pronto a Duracotus, el héroe de Kepler, sigue la figura también volante del Padre Atanasio Kircher, S. J., quien, llevado no por demonios sino por un ángel, visita todas las esferas y mundos de un universo tolemaico curiosamente pluralista. El padre Kircher, también autor de un *Mundus subterraneus* (1678) de gran ingeniosidad, describe en su *Itinerarium extaticum* (1656) las formas de vida y pueblos de los diversos planetas, de acuerdo con el humor tradicionalmente atribuido a los númenes que las rigen: Marte, guerrero; Venus, erótica, etc. En particular, podemos decir que esta obra adquiere sentido por comparación con las obras de sus sucesores, como la del teólogo Lewis, escrita en pleno siglo XX, cuyos marcianos y

cuyo Venus se parecen extrañamente al Saturno y al Venus del ilustre precursor.

Huyghens, quien reprochó a Kircher el no haberse atrevido a ir más lejos de lo que permitía el dogma, llegando hasta donde su inteligencia lo permitía, hizo también su descripción de las tierras celestes en el *Cosmoteoros* (1698), precedido en algunos años por las célebres *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (1686) del francés Fontenelle: estas obras, en rigor, no constituyen viajes propiamente dichos, sino descripciones imaginarias.

Es éste un siglo que puede enorgullecerse de haber puesto en órbita a casi tantos astronautas como el nuestro: acabamos de lanzar al espacio a Johannes Kepler y al Padre Kircher, cuando ya la travesía a la Luna había sido hecha por Cyrano de Bergerac, cuyo *Viaje a la Luna* data de 1649 y cuya *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol* está fechada tres años después, y aun antes, por el aventurero español Domingo González, creación del obispo Godwin, quien había viajado a la Luna en 1629.

Quien se ocupa de la historia de la astronáutica y las ideas vinculadas con ella, como Marjorie Nicolson, a cuya obra nos remitimos, se detendrá en el examen de la extraña máquina voladora movida por gansos cautivos empleada por González, en los cohetes, las ampollas llenas de rocío y la esfera movida por la refracción de la luz solar a través de un icosaedro de cristal, que la imaginación de Cyrano había creado para sus sucesivos viajes, donde hace la apología de Gassendi y rinde visita al alma de Descartes. En particular, el lector interesado en estos problemas, podrá hallar en la tesis de Nicolson datos muy curiosos acerca de la

repercusión tenida por estas obras a través de la poesía epigramática y el teatro de la época. Parece incluso que las ideas de Kepler, según el cual la Luna podía ser un refugio para aquellos que, hastiados de las matanzas de la Guerra de los Treinta Años, deseaban la paz, alarmaron a Gran Bretaña, y así en la obra de John Wilkins, *Discovery of a new world in the Moon* (1638), se trató seriamente la posibilidad de extender el poderío de la Corona hasta las regiones celestes. Siendo Wilkins cuñado de Cromwell, señala Nicolson la posibilidad de que ejerciera su influencia para que aquél hiciese diseñar por la Royal Society una máquina volante, según parece desprenderse de la sátira de Samuel Butler titulada *The Elephant in the Moon*. De todos modos, Wilkins en su *Mathematicall Magick* (1648) daba ideas para la realización concreta de un tal artefacto, así como después habían de hacerlo Swedemborg (víctima de las burlas de Kant) y el mismísimo Rousseau en su *Le nouveau Dédale*.

La elección de estas obras no es arbitraria ni se basa en un criterio puramente técnico, pues entonces estaríamos historiando la conquista del vuelo, sino que entendemos que su valor no está en el ingenio con que sus máquinas están diseñadas: el viaje a otro mundo siempre es un medio para una sátira de las costumbres locales, o para poner en labios de los habitantes de aquél ideas que hubiesen sido escandalosas para un europeo; en este sentido pueden entroncarse con la *s-f* actual.

Cuando, por ejemplo, Cyrano es tratado de loco al pretender convencer a los selenitas de la verdad de las teorías aristotélicas, según las cuales la Luna no es un mundo sino apenas una luna, y

afirma que aunque esté viendo a sus habitantes, sus montes, sus valles y sus ríos, no se atrevería a negar la opinión del Filósofo, está burlándose del espíritu escolástico que aún predominaba en las universidades, como cuando alude a la moral de los selenitas y los símbolos de poder por ellos empleados refleja la mentalidad "libertina", en contraste con las costumbres admitidas.

En 1692, el Padre Daniel intenta por última vez el viaje a la Luna por medio de ángeles en su *Viaje al mundo de Descartes,* donde visita la República de Platón, en el cráter de ese nombre.

En 1749 se publica en París otra obra con el mismo título, *Viaje al mundo de Descartes,* debida a P. Le Coedic; ahora se ha introducido un tema nuevo, el descenso al centro de la Tierra, supuestamente hueca, el cual, esbozado por el P. Kircher, habrá de prolongarse en tantas obras juveniles hasta nuestro siglo. El creador de este tema es el maestro de la literatura infantil nórdica, el barón de Holberg, quien combinó en su *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741) la tierra interior con los planetas, describiendo un sistema solar que gravita alrededor del centro de la tierra. En la segunda década del siglo, una obra anónima francesa y otra anónima inglesa de 1755, así como otra publicada en La Haya en 1737, habían tratado lo mismo. El tema acabará en el conocido *Viaje al centro de la tierra* de Verne, aunque quizá pueda considerarse el *Mundo subterráneo* de Fowler Wright una culminación sublimada de esta corriente. Antes de detenernos a examinar los más notables de estos viajes maravillosos a la Luna, que para la época proliferan tanto en Francia como en Inglaterra, veamos el cambio de perspectiva que se produce entonces.

2. El descubrimiento de la Tierra.

Con los *Viajes de Gulliver,* que Jonathan Swift escribió a comienzos del siglo XVIII, entramos en otra fase. Aparte la descripción del mecanismo magnético que mueve la isla voladora, de por sí ingenioso, nos interesa el espíritu de la Ilustración que aparece ya en su sátira de la condición humana. El espíritu burgués, formado en los relatos de viajes, con su pintura de la relatividad cultural y las mutaciones de las creencias, había desarrollado un excepticismo cuyo primer representante hallamos ya en Cyrano. La posición del hombre como Rey de la Naturaleza (estamos en el siglo del *Systema Naturae* y la definición del *homo sapiens,* el siglo de los *philosophes* y del humanismo) no era sin embargo discutible. Pero precisamente eso es lo que se atreve a hacer Swift, en esta obra que, expurgada y vuelta irreconocible, se acostumbra a entregar a los niños desde hace varias generaciones. El último viaje de Lemuel Gulliver lo conduce a una isla de caballos racionales, los Houyhnhnms, precursores de Sirio, el perro sabio de la *s-f,* creado por Stapledon, donde los hombres son empleados para tiro y carga, y los filósofos equinos demuestran su inferioridad, así como las virtudes del caballo para ocupar el centro del Universo, de manera tan convincente que el mismo Gulliver vuelve dudando de su condición de ser racional. Aparece, así podemos decir, la utopía satírica, donde convergen los otros temas, el mundo posible, el viaje maravilloso y, como la era no es tan ingenua, la sátira de las costumbres y las ideas. Marjorie Nicolson ha hallado y publicado otra obra menor del mismo siglo, atribuida a un cierto capitán Sa-

muel Brunt, el *Viaje a Cacklogallinia* (1727), donde también se aprovecha el viaje a la Luna desde un país imaginario para satirizar por medio de gallinas el mundo de los hombres, y especialmente el auge de la especulación en Londres, causada por la Compañía de los Mares del Sur.

Quizás el ejemplo superior sea el *Micrómegas* de Voltaire: aquí la ironía llega al punto de que ya no son los terrestres quienes viajan a otro mundo, sino un habitante de Sirio y otro de Saturno quienes visitan la Tierra y se ríen de las diferencias que separan a nuestros filósofos. Una obra menor, donde se da la misma situación, es *Le Philosophe sans prétention* (1775) de Louis Guillaume de la Follie, donde la Tierra es descubierta por un habitante de Mercurio que ha construido una máquina voladora notable, basada en los principios de la electrostática, que para ese entonces acababan de ser descubiertos por Guernicke.

En otra línea, recordaremos también *La découverte australe par un homme volant* (1781) de Restif de la Bretonne, que si bien no entra exactamente dentro de los cánones que nos hemos fijado, habrá de ser considerada cuando tratemos la noción de "nostalgia rural".

El amigo de Restif, Sebastien Mercier, ha escrito por su parte una obra notable de anticipación, dentro de la mejor tradición utópica, que se conoce por el título de *El año 2440*. Publicado en Londres tres años antes de la Revolución Francesa, narra el despertar de un hombre del s. XVIII en el año del título, donde encuentra una sociedad republicana, donde se previene la tisis por inoculación, la circulación está unificada, y en lugar de la Bastilla se eleva un templo a la Clemencia, adonde cada nación va a pedir perdón por sus

pecados de intolerancia. En un lugar privilegiado, se levanta la estatua de un negro, con la leyenda "Al vengador del Nuevo Mundo".

El siglo XVIII es también el que ve nacer los primeros asomos de la revolución industrial y, con ellos, a vislumbrar un futuro tecnológico e imaginar máquinas cada vez más perfectas, que lleguen a pensar y aun competir con el hombre: el siglo de los Filósofos es también el de la Gran Enciclopedia, con sus minuciosas informaciones técnicas, y el siglo de los autómatas de Vaucanson, cuyo "Flautista", movido por un mecanismo de relojería, ejecutaba un largo repertorio para asombro de los salones elegantes de la época. Esta floración de máquinas ingeniosas, sin utilidad inmediata alguna, despertó tempranamente una cierta inquietud en escritores y poetas acerca del futuro del hombre, si la máquina intentaba reemplazarlo. Una obra de Jean Paul Richter, su *Maschinenmann* (1798), da la alarma. La obra refiere el frenético discurso de un cierto Magnus, que vive en la ínsula Barataria rodeado de autómatas, acerca de la destrucción de la naturaleza y su reemplazo por las máquinas, así como la asfixia, la apatía, la quietud y la angustia de una existencia inhumana resultante de ello. En el mismo tono, el aprendiz de Brujo *(Zauberlehrling)* de Goethe constituye una advertencia para la ciencia europea alejada de las fuentes de la vida. El creador del nuevo género es, sin duda, E. T. A. Hoffmann, con cuya obra los "robots", carentes aún de nombre, entran en la literatura universal. En su cuento "El arenero", célebre a través del ballet *Coppelia* de Leo Delibes, aparece la hermosa Olympia, muñeca animada a la manera de los autómatas de Vaucanson, que enamora al infortunado Nathaniel, hasta que

éste descubre la horrible verdad: Coppelia es una creación mecánica del abogado Coppelius y del físico Spallanzani.

Todo esto hubo de influir sobre el jugador de ajedrez de Edgar Allan Poe y sobre Heine, cuyo autómata persigue a su creador, un mecánico inglés, pidiéndole que le fabrique un alma.

Con estos autores nos hallamos ya en pleno siglo XIX, era muy prolífica en este género, que habrá de culminar en las figuras de Verne y Wells, quizá los únicos recordados por el gran público y que pueden de algún modo ser considerados como los verdaderos iniciadores del género, por lo menos en sus características modernas. Hallamos en el siglo pasado la continuidad de todas las series que hemos trazado, utopías sociales, utopías tecnológicas, viajes maravillosos y máquinas pensantes. De Camp dedica cierto espacio a obras menores que continúan la idea de la Tierra hueca, o que tratan del Mar de los Sargazos y del mito de la Atlántida; nosotros no vamos a considerarlas, pues carecen de interés y son de un nivel bastante bajo. Entre las utopías destacaremos *La raza futura* de Lord Bulwer Lytton, conocido como el autor de una novela que aún se leía hace unos años, *Los últimos días de Pompeya,* y que los lectores de *El retorno de los brujos* reconocerán como uno de los miembros de la secta teosófica "Golden Dawn"; efectivamente esa utopía sobre una raza de semidioses subterráneos que emplean la fuerza mental para luchar con los monstruos, y con la cual habrán de vencernos un día, influyó tanto sobre Mme. Blavatsky, la teósofa, que ésta incorporó muchas de sus ideas al cuerpo de la "Doctrina secreta".

Una obra capital para la evolución futura del

género, a pesar de haber tenido pocos continuadores directos, es sin duda *Erewhon* de Samuel Butler, a cuya actualidad habremos de referirnos más adelante. No se trata de una utopía pensada con visos de realidad, sino de una caricatura de la sociedad europea; el autor visita una civilización perdida de Nueva Zelandia, donde ocurren cosas muy grotescas: en lugar de médicos, hay "enderezadores" que curan a los ciudadanos de sus vicios, el robo o la intolerancia, por ejemplo. También hay una visita al mundo de los nonatos, especie de limbo platónico donde únicamente los locos deciden encarnarse y venir a este mundo, y un sabrosísimo "libro de las máquinas" donde los erewhonianos (*erewhon* es anagrama de *nowhere*, ninguna parte, u-topía) explican las causas por las cuales se han decidido a destruir todas las máquinas, habiendo llegado a la conclusión de que ellas habrán de dominarlos un día.

En los Estados Unidos, en cambio, comienzan a aparecer las utopías conocidas con el nombre de "el año 2000", que, en general, se limitan a describir las maravillas que la ciencia prometía para aquella fecha. Entre ellas, se destaca *La columna de César* (1880) de Ignatius Donnely, quien fue creador del mito popular de la Atlántida en ese país. La obra describe una revolución proletaria, tema central de las angustias burguesas del momento, en tiempos en que todas las noches amenazaban ser "la noche roja". La revolución, dirigida aquí contra una plutocracia israelita (Donnely parece haber abandonado luego este antisemitismo), se desarrolla en un Nueva York provisto de televisión, puentes colgantes y casas de eutanasia. Pero ocurre que (y en esto se manifiesta el pesimismo también típico de la época) las masas

liberadas han caído tan bajo en su desgracia, que luego de aniquilar a sus amos caen en la más completa barbarie. De la misma época (1884) es *Los hombres del Rey* de Grant, O'Reilly, Dale y Wheelwright, que describe otra revolución, esta vez inglesa y republicana, contra un Jorge V obeso y versallesco. Fuller escribe en 1890 otra de estas utopías, más tecnológica esta vez, cuyo título es *2000 a. D.*, y el ciclo se cierra con *El año 2000: mirando atrás* de Bellamy (1888), la obra de este género que más éxito obtuvo y que abrió las puertas a una enorme proliferación de folletines.

La obra de Bellamy, cuyo subtítulo reza: "si llega el socialismo", tuvo en su época una enorme trascendencia, y se halla, por lo ingenuo de su planteo sociológico y por la característica pesadez en cuanto novela, en la línea de las utopías más tradicionales. El protagonista, un burgués norteamericano, se duerme en medio de un clima de crisis económica y huelgas revolucionarias, para despertar en el año 2000, donde todo marcha a las dos mil maravillas gracias a la instauración del trabajo obligatorio en lugar del servicio militar, la estatización de los medios de producción y la supresión de la propiedad privada; como por arte de magia, estas reformas no sólo han traído la paz perpetua sino han abolido para siempre crímenes, odios y malos sentimientos. El proceso se ha hecho por evolución; Bellamy recuerda a los comunistas de su época (la Primera Internacional) y se le dice que eran agitadores pagados por el mismo capital para justificar mayores represalias.

En la línea marxista, en cambio, se sitúa *El talón de hierro* de Jack London, de comienzos de siglo, que constituye según muchos una extraordinaria premonición del fascismo; por lo menos, es

una predicción del fascismo tal como podía *a priori* concebirlo un marxista: como reacción armada y violenta de la burguesía y recaída en una barbarie imperialista. Sabido es que, si en parte puede hablarse de una intervención de los grandes capitales alemanes en la gestación del nazismo y de influencias similares en la Italia fascista, el fenómeno es mucho más complejo y abarca factores psicológicos diferentes, según lo han mostrado desde Fromm hasta Bergier. De todos modos, la obra de London, si bien ingenua en la pintura de personajes (el líder comunista se llama Everhard, siempre-fuerte, y empleando la dialéctica como Lancelot la espada despanzurra capitalistas, sin tener jamás la menor recaída en las mezquinas pasiones humanas, como las tienen hasta los líderes más sobrehumanos), contiene alarmantes anticipaciones. Si se prescinde de que la reacción fascista se produce en EE. UU. y se trasplanta luego a Europa, de acuerdo con las predicciones de Marx, según las cuales el país más capitalista estaría más cerca de la Revolución, aparecen visiones alarmantes de las camisas pardas rompiendo huelgas y la construcción de una ciudad concentracionaria llamada Asgard, cuya fecha de fundación es 1984, curiosamente, la misma fecha que dará, en 1948, título a la obra de Orwell (Bertrand d'Astorg).

Otro detalle ingenuo es la forma en que una huelga general desbarata lo que hubiera sido la primera guerra mundial, y apresura de tal manera la reacción del capital. Por otra parte, ya en 1896, el inglés M. P. Shiel había publicado una obra titulada *Los S. S.* (iniciales de "Sociedad de Esparta"), donde una secta racista destinada a hacer predominar la raza blanca asolaba a Europa, ma-

tando a los pueblos "inferiores" e incinerándolos luego...

Otros autores conocidos por el gran público, como Rudyard Kipling (con *With the night mail, The Greatest story of the World),* Conan Doyle *(The Lost world, The Poison Belt),* Henry James *(The sense of the past),* Guy de Maupasssant (*Le Horla)* o Anatole France *(Sur la Pierre Blanche)* se han acercado, de algún modo, al género; hasta Alejandro Dumas escribió un *Voyàge a la Lune* y en nuestro siglo, G. B. Shaw, con su *Back to Methuselah,* suele ser incluido dentro de la *s-f.*

Los viajes maravillosos experimentaron en el siglo del vapor un extraordinario impulso, orientados ahora hacia Marte, que luego de Schiaparelli y del Premio Guzmán se había convertido en una meta para la imaginación que especulaba con los otros mundos habitados. Tal, la novela del matemático alemán Kurt Lasswitz *Auf Zwei Planeten* (1897), donde viaja a Marte empleando un vehículo antigravitacional (idea luego tomada por Wells). Su descripción de la civilización marciana es una utopía tecnológica. El escritor polaco Jerczy de Zulawski en su obra *Sobre las praderas de plata* hace lo mismo con la Luna, mientras Achille Eyraud realiza un *Viaje a Venus* (1865) con el primer "motor de reacción". Resulta más interesante la novela de Percy Greg *Across the Zodiac* (1880), donde, luego de un viaje por antigravedad, analiza una sociedad de Marte que no es utópica sino fundada en leyes distintas de la nuestra. Esta obra sería bien pronto imitada por John Jacob Astor (*A journey into other worlds,* 1894) a la par que Le Faure y Graffigny publicaban en París *Las extraordinarias aventuras de un sabio ruso,* donde viajan a la Luna y a Venus empleando la

fuerza impulsora de un volcán, la ola de luz solar (proyecto menos fantástico de lo que se cree) y las escafandras espaciales.

Hacia esta época se destacan dos autores norteamericanos que ejercieron gran influencia en el género: nos referimos a Ambrose Bierce y Fitz-James O'Brien. El primero, el cínico y desprejuiciado autor del *Diccionario del Diablo,* merece ser considerado por tres obras: en primer término *An inhabitant of Carcosa,* que había de influir sobre Lovecraft a través de R. W. Chambers; luego, dos cuentos notables donde anticipa temas venideros: "El amo de Moxon", ingenioso relato sobre un "robot" que domina a su creador, y "The damned Thing", donde describe una entidad informe e invisible que se desenvuelve en dimensiones distintas de las familiares. De Fitz-James O'Brien destacaremos "The Diamond Lens", cuento científicamente absurdo, pero con una cierta poesía, acerca de un joven investigador que ha aprendido del fantasma de Leeuwenhoeck cómo fabricar un microscopio ultrapotente: provisto de éste observa una gota de agua y distingue en ella una hermosa mujer de estatura infinitesimal; desesperado por no poder alcanzarla, se entrega a la bebida hasta descubrir que la gota se ha evaporado, y con ella su mujer.

También Edgar Allan Poe había de ejercer una influencia notable, no tanto en los temas mismos, sino como inspirador de esa cierta atmósfera que hallamos en la obra de Lovecraft, al que muchos consideran su sucesor, y en algunos cuentos de Bradbury. En tal sentido, tienen interés sus *Aventuras de Arturo Gordon Pym* y las *Narraciones terroríficas,* que juegan un gran papel en la obra del segundo. Interesa también la "Breve charla

con una momia", donde se critica la civilización mecánica, y su "Conversación de Eiros con Charmion", en el cual dos almas enjuician a la especie humana, que acaba de destruirse a sí misma.

Las máquinas pensantes tienen también en este siglo un desarrollo notable: se crea, en efecto, con el *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley (1817), un mito que había de inspirar a muchos escritores y hasta de influir de algún modo en la vida contemporánea. Inspirado en el *Aprendiz de brujo* goetheano, *Frankenstein,* escrito como competencia literaria entre Lord Byron, Shelley, y la esposa de éste, Mary, fue el que mayor éxito tuvo entre los tres, y adquirió en nuestro siglo una insospechada popularidad a través de las versiones cinematográficas, muy distintas del original, profundamente romántica y cargada de simbolismo. El Frankenstein original, en efecto, no es el monstruo sino su creador, que lo elabora como uno de los *homunculi* de la alquimia, tomando miembros sueltos de cadáveres e infundiéndoles vida. Acuciado por el monstruo, que sintiéndose infeliz le reclama, como un nuevo Adán, que le brinde una compañera, Frankenstein se niega, y ello acarrea la venganza de aquél, quien va destruyendo a todos los allegados de su creador y por último a éste, para ir a perderse luego en el Polo Boreal, entonces desconocido.

Este mito, confundido en la imaginación popular con su antecesor mágico, el Golem del rabino Loew, también de funestas consecuencias, ha influido de tal modo en la imaginación colectiva que es casi imposible concebir un hombre mecánico si no es con tales características. Existe un verdadero "síndrome de Frankenstein" (Amis), que hallamos hasta en cuentos como "Maela" del ciber-

nético ruso Dneprov. Asimov llega a suponer que si algún día alcanzan a fabricarse seres mecánicos humanoides (algo bastante improbable no técnica sino socialmente) el síndrome de Frankenstein constituirá un prejuicio en contra de él.

La fama de este vástago del Aprendiz de Brujo ha eclipsado en parte la de una descendiente de Coppelia, esta vez mucho más evolucionada, que cuenta con un padre ilustre, el parnasiano Villiers de l'Isle Adam. Se trata de la *Eva futura,* donde una mujer mecánica que nutre de aceite de rosas y descargas eléctricas su belleza y espiritualidad sobrehumanas, se convierte a su vez en arquetipo de algunas máquinas perfectas de la *s-f* contemporánea. Ésta también le debe un nombre: se trata de "andreide", pronto transformada en "androide". En realidad, androide equivale a humanoide, según la etimología griega que lo hace derivar de *anér,* varón, y su adaptación "andreide", salvo sonar más femenina, no significa absolutamente nada: su equivalente sería 'ginoide' o 'gineide'. En la ciencia-ficción actual se ha adoptado la convención literaria de llamar "androides" solamente a los autómatas de naturaleza orgánica (el *homunculus* de la alquimia), reservando para las máquinas humanoides la designación de "robots"; y para los compuestos de ambos, es decir en el caso de los "cerebros vivientes" de Siodmak y Lewis, que combinan un cerebro humano con un cuerpo mecánico, o viceversa, alguien ha propuesto la palabra "cyborg", formada sobre la base de "cibernética" y "organismo".

El "robot", sin embargo, debió esperar mucho tiempo antes de ser bautizado; luego de aparecer en infinidad de obras menores que enumera Chapuis, su fiel cronista, culminó su carrera con la

pieza teatral *R. U. R.*, del escritor checo Karel Capek, escrita en 1902. *R. U. R.* son las iniciales de "Rossum's Universal Robots", una sociedad anónima destinada a fabricar trabajadores androides, tema éste caro a Capek, que también hizo de él una sátira al capitalismo en su *Guerra de las salamandras*. Se los denomina "robots" partiendo de una palabra eslava que significa "trabajo". También aquí los androides destruyen a sus creadores y explotadores, y aprenden por fin a reproducirse. El tema pronto tendría una secuela con el "robot" de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, ingeniosa utopía, viciada sin embargo de ideas fascistas y antisemitas, que pretende resolver los problemas de capital y trabajo mediante un sistema corporativo subordinado a un líder. Hemos citado estas dos obras por hallarse fuera de las corrientes históricas de la *s-f*, y haber impuesto la creación de Capek un nombre exitoso. Otra de las obras de Capek que interesa retener es también *La fábrica de absoluto*, elegante sátira de la religión, hecha dentro de límites de cierto respeto.

Volvemos pues a retomar nuestra serie con los grandes escritores del género en el s. XIX: Verne, Wells y Rosny. Nuestro gusto personal nos inclinaría a considerar a Wells y Rosny como verdaderos creadores de la ficción científica occidental, mientras que Verne sería el padre de la *gadget story*, la *space-opera* y la *fantasía científica rusa*.

De Julio Verne mucho se ha dicho, especialmente explotando ese inconsciente recuerdo nostálgico que las últimas generaciones conservan de él, por haberlo leído en su infancia. Toda vez que algo entra en órbita, nunca falta alguien que, presumiendo de original, nos recuerda que "lo que la fantasía de Julio Verne previó, la ciencia lo ha

hecho realidad"; se acostumbra a citar como ejemplo del poder "anticipador" de la ficción científica su invención del submarino, que todos han leído cuando niños en sus *20.000 leguas bajo los mares.* Pero por más que algunos críticos quieran resucitarlo y realzar su valor literario y "revolucionario", viendo en él una inmensa epopeya prometeica (Carrouges), mientras otros señalan su pesimismo demoníaco (d'Astorg), creemos que están malgastando energías inútilmente. No hay que olvidar que el buen Verne escribía para los adolescentes en folletines interminables destinados, en plena era positivista, a despertar vocaciones técnicas y científicas; otro tanto hará más adelante Gernsback, con menos calidad literaria todavía; de allí su falta casi total de conflictos humanos. Sus predicciones parten estrictamente de la ciencia de la época, la cual creía que ya no le faltaba nada por descubrir; no imagina nada que no esté contenido en los hechos y teorías comprobados, con tal de evitar el riesgo de caer en la fantasía pura. De allí la trillada anécdota del jefe de la oficina de patentes que se negó a registrar el periscopio, pues "ya lo había inventado Julio Verne". Pero también están sus invenciones fallidas, debidas a su excesiva tendencia a la precisión. Cuando en *De la Tierra a la Luna* (1865) describe hasta el último detalle de la ciencia balística contemporánea el lanzamiento de una enorme bala a la Luna, con tripulantes humanos, olvida que la aceleración brusca habría emulsionado a sus tripulantes, como hoy lo sabemos.

Existen otras predicciones suyas, envueltas en interminables aventuras, aptas para cautivar la imaginación de los futuros ingenieros que habían de darnos la electricidad y los ferrocarriles; los

barcos aéreos de *Robur el conquistador*, la inclinación del eje terrestre en *Los ingleses en el polo norte*, etc.

Para mi gusto, lo que ha tenido más posteridad en la obra de Verne, aunque no sea lo más conocido, son dos cuentos cortos: una obra de juventud, "El maestro Zacharus" (1852), con su crítica extremadamente romántica de la ambición humana que pretende fabricar el infinito bajo forma de una máquina autorregulable y eterna, tema que leído o no por sus sucesores, había de hacer carrera: la otra es "El eterno Adán", donde un sabio del año 3000 descubre un manuscrito polvoriento donde se narra la caída y la disolución de nuestra civilización actual, y medita sobre el eterno retorno. Estos dos relatos "reaccionarios" son, sin embargo, los que mejor entroncan con la ciencia-ficción posterior.

Verne ya era viejo cuando Rosny y Wells alcanzaron su mayor fama. Del último, ya hemos visto qué opinaba: —Yo aplico la ciencia, él inventa. Sin embargo, es de la obra de Wells de donde ha de surgir la moderna *s-f*. Su formación científica, su mentalidad filosófica, su estilo infinitamente superior al de Verne, habrían de hacer de él un verdadero fundador.

Según Jacques Sternberg, que me precede en esta línea y es más extremado, 1898 sería la fecha de "fundación" del género, algo así como aquel 8 de febrero de 1916 en que Tristan Tzara, en un rapto de inspiración, abrió el diccionario y dijo: —Dadá [4]. Somos reacios a fijar fechas claves y efemérides literarias, pero debemos admitir que con la obra que se publica ese año, *La guerra de los mundos*, la *s-f* toma otro cariz. Wells, que ya había hecho sus primeras armas con la fantasía al publi-

car en el periódico estudiantil de su escuela la primera versión de *La máquina del tiempo*, comenzaba con esta obra la serie de sus novelas de imaginación, que pasarían a ser clásicos de la época. Esta obra, como las anteriores, contiene una buena recapitulación de los temas clásicos, vigorosamente renovados por Wells.

Así, si bien había de constituir con su idea novedosa (la posibilidad de recorrer el tiempo como una dimensión más) la fuente de innumerables paradojas para el género, se halla construida aún dentro del horizonte positivista que había inspirado, por ejemplo, *La muerte de la Tierra* de Rosny. Preocupado por el espectáculo de una sociedad burguesa, cada vez más parasitaria respecto de los trabajadores (es la época de las novelas naturalistas de Zola), prevé un futuro en el que ambas sociedades, la de los explotadores y los explotados, se habrán convertido en especies antagónicas, hundidos en la inconsciencia feliz los unos y convertidos en bestias de presa los otros. Esto es lo más original de la obra: vuelto a la máquina del tiempo el crononauta explora sectores del futuro cada vez más alejados hasta llegar al estallido del sol y la destrucción final de nuestro mundo, cuando ya no quedan en él más que formas monstruosas de vida. *La isla del doctor Moreau*, fantasía surgida del impacto del transformismo en la sociedad victoriana, pone en escena al clásico sabio loco que ahora, siguiendo a los alquimistas, se dedica a la fabricación de *homunculi* a partir de las bestias salvajes y domésticas, y concluye por ser devorado por sus propias criaturas, como corresponde a la mejor tradición romántica desde Frankenstein. *El hombre invisible*, también basado en la idea del mal uso que la ambición puede dar a un

invento maravilloso, se reveló como teniendo posibilidades cinematográficas, a lo sumo. Aun *Los primeros hombres en la Luna* (1901), si bien posterior, recapitula, por una especie de ley embriogenética, todas las etapas anteriores al nacimiento del género propiamente dicho. Se halla en esta obra, además de la descripción platónica del mundo subterráneo, tomada casi literalmente del *Fedón* o de Kircher, la reedición de las ideas de Kepler (aquí hay una sustancial confusión entre "subvolvani" y "subvolcani", que llevó a Wells a concebir una Luna hueca), y el matiz novedoso, y a la vez social, se revela en la precisa sátira sobre la especialización de los selenitas, similar a aquello a lo que tiende nuestra propia sociedad, en que cada individuo está adaptado a su función y nada más que a ella, así como el diálogo de Cavor con el jefe de los lunares, que parece sacado de Voltaire.

La guerra de los mundos sin embargo marca un jalón importante, pues representa la inversión de los Viajes Maravillosos y la intrusión de lo Absolutamente Desconocido en el mundo positivista.

La idea de que Europa pudiera ser descubierta no había pasado por ninguna mente durante los siglos de la expansión y la formación de los grandes imperios, cuando las razones europeas eran La Razón, sus ciencias La Ciencia, sus vivencias religiosas La Fe, y los habitantes de la "península del Asia" eran los verdaderos herederos del Imperium Mundi. La Guerra de los Mundos coincide con el comienzo de la crisis espiritual que ha de marcar, con la primera guerra mundial, el comienzo de una nueva era que aún carece de nombre.

Aparte su anticipación (hay algunas páginas, el desplazamiento de refugiados, la inseguridad total

y los gases tóxicos, que parecen crónicas de la primera guerra mundial), la obra de Wells funda la moderna ciencia-ficción, "no la de los reactores, cohetes y robots, sino la ciencia-ficción fantasmal y monstruosa" (Sternberg).

Es que con esta obra, Wells abría la puerta del Más Allá absoluto, la "puerta en el muro" (otro de sus títulos) que conduce a paraísos y horrores sin nombre, la puerta del "si" condicional que crea infinitos mundos posibles. Lo que *La guerra de los mundos* habría de hacer sentir a los hombres de la *belle époque* era un viento helado de lo imprevisible que amenazaba las bases mismas de su civilización, la creencia optimista en un progreso lineal, la idea de que la civilización europea era la única posible y sus metas las únicas civilizadas. Aun su fin había sido concebido de una manera trágica y digna, como el fin del universo todo por llegar al estado de entropía. Pero he aquí que llega Wells y aventura la idea de que la humanidad puede ser una minúscula provincia del cosmos y puede haber en él seres de mayor poder o sabiduría: con ellos, vuelven a aparecer los ángeles y los demonios en el pensar mitológico occidental. Es curioso que este heraldo de la crisis, este profeta autor de lamentaciones sobre la precariedad de lo humano, haya pasado durante años por ser un positivista ingenuo, un progresista prometeico, y haya sido por lo tanto censurado por los críticos religiosos: Cristopher Dawson le critica la ingenuidad de su visión histórica, olvidando la nobleza de su empresa de hacer conocer a las masas los motivos de guerra, a través de la historia. Lewis lo hace objeto de una sangrienta sátira, poniéndolo como un idiota útil que es manejado por fuerzas diabólicas que aspiran a reedificar a Babel, como

el ciego apologista de la Ciencia con mayúscula, olvidando que su larga trayectoria de utopista social, de pacifista a la manera de Russell (quizá mucho más humano), había de concluir en una triste manifestación de desesperanza ante la catástrofe de la segunda guerra mundial y su optimista visión de la historia habría de quedar en un asentimiento con Shakespeare, según quien es "un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia", actitud sin salida, consecuente con su trayectoria de autenticidad, y que está precisamente por la pérdida de toda esperanza humana a las puertas de la verdadera fe. Es injusto pues que espíritus religiosos se enceguezcan tanto de no llegar a ver los valores humanos y el papel histórico de una obra como la de Wells, cuando ya esta obra primera anunciaba con las palabras simples del mito un vuelco en el pensar, la crisis de la cultura europea-occidental:

> *En los últimos años del siglo diecinueve nadie había creído que los asuntos humanos eran observados aguda y atentamente por inteligencias más desarrolladas que la del hombre, y, sin embargo, tan mortales como él; que mientras los hombres se ocupaban de sus cosas eran estudiados quizá tan a fondo como el sabio estudia a través del microscopio las pasajeras criaturas que se agitan y multiplican en una gota de agua...*
>
> *Empero, es tan vano el hombre, y tanto lo ciega su vanidad que hasta fines del siglo diecinueve ningún escritor expresó la idea de que allí se pudiera haber desarrollado una raza de seres dotados de inteligencia que pudiera compararse con la nuestra...*
>
> *Es posible que la invasión de los marcianos resulte al fin beneficiosa para nosotros; por*

lo menos nos ha robado aquella serena confianza en el futuro, que es la más segura fuente de decadencia...

Los marcianos mueren luego que las armas humanas fracasan contra ellos, y sólo salva a la humanidad la existencia de los microorganismos patógenos; los invasores diabólicos son derrotados por la Providencia:

> *...derrotados, después que fallaron todos los inventos del hombre, por los seres más humildes que Dios, en su sabiduría, ha puesto sobre la Tierra*[5].

Las restantes obras de Wells pueden pasar por anticipaciones, casi siempre fallidas: Wells nunca fue tan buen anticipador técnico como Verne. Así, en *El mundo en libertad* (1914) prevé la bomba atómica, pero arrojada a mano (!); en *La guerra en el aire* (1907) prevé una guerra mundial entre Alemania, EE.UU., Francia e Inglaterra, donde todos son destruidos por una potencia asiática que emplea "ornitópteros" (especie de bicicletas voladoras), la civilización se destruye y recae en la barbarie. En *Cuando el durmiente despierta* (1889), en cambio, pensaba en la paz final y empleaba una tecnología igualmente ridícula: aviones individuales y Zeppelines gigantescos, etc. Quizá su única anticipación sea la del tanque de guerra, contenida en el cuento *The Land Ironclads* (1903).

Interesantes son también sus predicciones sociales, basadas en la extrapolación lógica de las condiciones reinantes en la época, llevadas a sus más absurdas consecuencias: ya hemos hecho mención de los Eloi y de los Morlocks (descendientes de los burgueses y los proletarios respectivamente) que aparecen en *La máquina del tiempo;* en su

Historia de los tiempos venideros hallamos una sociedad futura, más próxima a nuestro tiempo, donde los trabajadores industriales se hallan en una situación jurídica similar a la de los antiguos esclavos.

Las obras de Wells no constituían aún un género aparte, como la actual ciencia-ficción; a lo sumo, cuando se aludía a Verne se asociaba su nombre con el de él, pero sus obras eran leídas y discutidas por todo el mundo, quizás debido a su gran versatilidad, que lo hacía popular entre públicos muy amplios.

No podemos cerrar este período sin referirnos a J. H. Rosny (mayor), un verdadero creador vuelto a sacar a luz por la revista *Fiction*. Según se deduce de sus propios prólogos, donde Rosny se declara modestamente inferior a sus contemporáneos ingleses, parece ser que fueron éstos los que saquearon sus temas, o bien se inspiraron en sus temas. Rosny cree o simula creer imposible que Conan Doyle (creador de Sherlock Holmes) haya plagiado su idea del cometa que envenena la atmósfera terrestre, o que Wells le haya copiado algunas invenciones. De todos modos, se hallan en él, por más convencionales que sean sus personajes (el sabio excéntrico, la hija y el joven investigador) y sus tramas flojas, interesantísimas ideas que habrán de hacer carrera en la *s-f* americana y en algunos casos resultan aún hoy originales. *La force mystérieuse* trae la idea del universo paralelo que ocasiona perturbaciones al atravesar al nuestro, completamente actual hoy, cuando se habla de antimateria y antiuniversos; otra idea fecunda del libro es la posibilidad de formas de vida multitudinarias, especie de colonias formadas por hombres y animales unidos por líneas de fuerza

suprapersonales; muy modificada, volvemos a hallar sus ecos en *Más que humano* de Sturgeon.

La Mort de la Terre es una fantasía que podemos considerar típica dentro de la cosmovisión del positivismo materialista. El fin del mundo se produce no como catástrofe o intervención divina sino por acumulación de entropía. En realidad, se agota aquí el agua existente en la Tierra y los hombres, que extrañamente no saben viajar al espacio aunque empleen la energía nuclear y estén muy evolucionados en otros aspectos, ven acabarse la especie hasta quedar uno solo de ellos:

> *Un estremecimiento sacudió su dolor. Pensó que lo que aún subsistía de su carne se había transmitido,* sin interrupción, *desde los orígenes. Alguna cosa que había vivido en el mar primitivo, sobre el limo naciente, en los pantanos, en los bosques, en el seno de las sabanas, y entre las ciudades innumerables del hombre jamás se había interrumpido hasta él... Y ¡he aquí! ¡Él era el único hombre que palpitaba sobre la faz, otra vez inmensa, de la Tierra!*[6]

Destacamos este pasaje por introducir lo que habrá de ser un tema común a muchas obras del género: el Último Hombre en el Mundo. Pero en la novela de Rosny, la vida continúa, y ya antes de que el hombre desaparezca ha surgido la forma de vida que habrá de reemplazarlo: son los "ferromagnetales", una forma de vida metálica, cuyas manifestaciones vitales son magnéticas y que durante la primera parte de la obra había hecho el papel del villano; llegan a ser tomadas ahora, con todo fatalismo, como los verdaderos sucesores del hombre en la evolución natural. Estas formas de vida minerales, radicalmente inhumanas, son tra-

tadas por Rosny en *Un autre monde,* donde imagina seres formados por electricidad, a semejanza de las famosas "Waveries" de Fredric Brown. Otras novelas, como *Les Xipehuz,* describen formas de vida no protoplásmicas, tanto más convincentes cuanto más desprendidas de la realidad biológica conocida, al revés de otras tantas creaciones de hoy que caen en los peores antropocentrismos.

Bergier lo recuerda también por haber sido el creador de las palabras "astronauta" y "astronave", que aparecen por primera vez en su obra *Los navegantes del infinito,* publicada en 1927, donde describe una astronave dotada, entre otras cosas, de un campo seudogravítico. Este autor aparece citado por el escritor ruso Efremov, lo que muestra que aún del otro lado de la Cortina sigue siendo leído y apreciado, mientras en Occidente se lo sigue incluyendo en la escuela naturalista de fin de siglo.

3. La "science-fiction" norteamericana.

Luego de los grandes nombres del s. XIX, que todavía contaban con la gran audiencia del público culto en general, el género decae en calidad y popularidad, tanto en Europa como en América. Es sin embargo aquí donde esta progenie de la utopía reaparece, en la tercera década de nuestro siglo, y, luego de una larga prehistoria cargada de infantilismo, atraviesa una adolescencia aventurosa y, llegando por fin a la madurez, se extiende al resto del mundo y se repliega luego.

Interesa pues centrar la historia de esta etapa en los EE.UU. porque no puede decirse que existiera

al mismo tiempo una novela científica en Europa, salvo cierta continuidad del utopismo satírico inglés, al que habremos de referirnos luego.

Incluso los mismos soviéticos, que adoptaron en un principio una actitud francamente hostil a la *s-f* norteamericana y que contaban con una rica tradición nacional al respecto, cuando se abrieron al género lo hicieron como respuesta al reto ofrecido por los norteamericanos y a veces en polémica con ellos. Es en la *s-f* norteamericana, en efecto, donde se profundizaron los temas de Wells y otros maestros, se crearon las convenciones específicas con que había de manejarse el género y, por un proceso lento de depuración y maduración interna, ésta adquirió su fisonomía actual. Es por ello que corresponde que nos detengamos en esta etapa con cierto detalle: interesa mucho ver cómo la historia comienza de nuevo, a partir de una nueva *tabula rasa* cultural, desde las mismas bases mitológicas (los Viajes Maravillosos), pasa por las utopías y las anti-utopías, hasta llegar a la problemática actual. Esta trayectoria del género da cumplimiento a una evolución interna casi única que va de lo burdamente comercial a una nueva forma de arte popular basado en la relación dialogal autores-aficionados, que culmina en los actuales movimientos de acercamiento mutuo por parte del género, harto ya de su reducción al estado sectario, y la literatura convencional. Los viajes espaciales parecen haber llamado la atención sobre el inmenso yacimiento de ideas que guardan los llamados "cementerios de pulpa", palabras con que se alude a las viejas y ordinarias revistas que ya nadie lee ni recuerda, pero que reservan aún muchas sorpresas. Es por ello que Bergier, rindiendo un sincero homenaje a los olvidados artesanos lite-

rarios de esa época, recuerda que si los norteamericanos no han conquistado el espacio de hecho, sus escritores lo han hecho ya con la fantasía hace muchos años.

Veamos pues adónde debemos remontar nuestra historia.

Durante la primera década del siglo no había en EE.UU. prácticamente otra literatura fantástica que algunas novelas populares sobre el tema de la Atlántida, que luego, como recuerda De Camp, había de convertirse en una especie de culto esotérico.

Los primeros vestigios de la *s-f* tal como nosotros la entendemos hoy los hallamos en las revistas de la editorial Munsey, especialmente *All-Story*, *Argosy* y *Scrap Book*.

Bob Davis, editor de las dos primeras, que publicaban cuentos y novelas de todas clases, hallando que ciertos relatos no tenían cabida en las clasificaciones usuales, las rotuló "Historias diferentes", y publicó bajo ese nombre genérico las novelas de Abraham Merritt, *Tinieblas en la 5ª Avenida* de Leinster y *El punto ciego* de Flint y Hall, autores y obras que habrían de acceder al rango de clásicos: en la última, reaparece la idea del universo paralelo, que ya hemos hallado en Rosny.

También aparecen algunas novelas juveniles de aventuras interplanetarias y la historieta gráfica *Buck Rogers*. Aparece una importante utopía, *El mesías del cilindro* (1917) de Victor Rousseau (Emmanuel), autor que también escribía en *All-Story*. Su argumento nos resulta hoy risible: una tiranía socialista atea domina al mundo, e impone el divorcio y el control de la natalidad: sólo resisten los piadosos cristianos de Rusia(!), último

baluarte anticomunista, que habrán de conducir una victoriosa cruzada armados del rayo de la muerte.

Los *fans*, sin embargo, recuerdan con especial veneración a un autor de este período, conocido como el creador de un conocido personaje juvenil, Tarzán. Edgar Rice Burroughs, de cuya dudosa formación cultural da cuenta el episodio que relata De Camp (ignoraba a tal punto la geografía del África, que, hasta no ser advertido por un amigo, había puesto a una tigresa como acompañante de Tarzán), escribió una nutrida serie de novelas interplanetarias. La primera de ellas, *Una princesa de Marte*, publicada en *All Story* en 1912, así como nueve novelas más transcurren en el planeta Marte; hay también una serie venusina y algunas novelas sobre el centro de la Tierra, las que Burroughs escribía en los ratos de ocio que le dejaban sus 22 novelas de Tarzán. Estos libros, insostenibles desde el punto de vista científico (contienen detalles que sólo la ignorancia de Burroughs podía permitirse, y que ya eran completamente absurdos en la época), son más bien aventuras de capa y espada, donde se han introducido variantes "científicas": animales de ocho patas, fusiles "de radium" y hombres de seis brazos. Es por tanto inexplicable aun para el iniciado que autores como Damon Knight las miren aún con nostalgia y les hagan de buen grado un lugar en la historia del género.

En 1923 se produce otro acontecimiento para la *s-f*: se funda la revista *Weird Tales*, de donde iba a surgir la primera escuela del género, la de Lovecraft. *Weird Tales* era una especie de folletín muy heterogéneo, que publicaba de todo: desde el cuento burdamente sádico, hasta piezas dignas

de Poe. Esta vetustez hace de la revista, sin embargo, la más veterana del género, pues su publicación ininterrumpida llega hasta nuestros días.

Es sin embargo sólo en abril de 1926 cuando aparece la primera revista dedicada enteramente a la *science-fiction*. Es *Amazing Stories*, donde su creador, Hugo Gernsback, le dio también su nombre.

Gernsback, luxemburgués educado en Alemania y de profesión ingeniero, había llegado a Nueva York en 1904, y se dedicó a comerciar con artículos de electricidad. Cuatro años más tarde comenzó a editar una revista, llamada *Modern Electrics*, en la cual, ya en 1911, introdujo la primera versión de su novela más conocida, titulada *Ralph 124 c-41 +*. En esta revista, y en otras que editó de 1915 a 1928 *(The Electrical Experimenter, Science and Invention, Practical Electrics, The Experimenter)*, fue incluyendo historias de este tipo. Lo que movió a Gernsback, quien es titular de muchísimas patentes de invención y se ocupó intensivamente de las aplicaciones de la electricidad en la época en que ésta era aún una novedad, era despertar interés entre los adolescentes hacia la técnica y su propia especialidad. Más adelante continuó en esta línea publicando varias revistas entre las cuales se destaca su conocida *Thrilling Wonder Stories* y hasta 1953 volvió a lanzarse a aventuras editoriales con *S - F Plus*.

Los aficionados, en mérito a esta función tutelar ejercida a lo largo de tantos años, han denominado "Hugo", en su homenaje, al premio anual que se otorga a la mejor novela de ficción científica.

Hemos visto que Gernsback acentuaba la línea técnica y las descripciones de Máquinas Maravillosas rigurosamente basadas en la ciencia de enton-

ces. Ello ha dado lugar a que anticipara detalladamente el radar y la televisión (a la cual según Bergier le dio su nombre). Esta actitud lo llevó a oponerse a la tendencia encarnada por Burroughs, cuyos libros consideraba demasiado fantásticos, escribiendo obras sin valor literario alguno, que son, en el mejor de los casos, buenas anticipaciones técnicas. Con él colaboraron auténticos científicos empeñados en una tarea de divulgación y que a veces se escudaban en seudónimos para no darse a conocer por sus colegas; así lo hicieron A. Merritt y Ray Cummings, el secretario de Edison. Si releemos la obra de Gernsback, a la cual Lee De Forest y Fletcher Pratt consideran "profética", vemos que no hay en ella en realidad profecía alguna de orden histórico, sino anticipaciones del tipo que luego dio en llamarse *gadget story*.

En efecto, en todo lo que concierne a física y tecnología, por ejemplo, las anticipaciones son notables, aunque en las ciencias biológicas, que evidentemente no eran su fuerte, Gernsback comete errores serios (supone transfusiones de sangre de una cabra a un perro, e, ignorando la fotosíntesis, cree que, aumentando la temperatura en espacios herméticamente cerrados, se acelera el crecimiento de las plantas. Asimismo, es totalmente incapaz de prever cambios en las relaciones sociales. Su héroe, cuyo signo + colocado a continuación del nombre indica su carácter de inventor y científico de primera magnitud, salva la vida de la clásica "muchacha" (que en este caso lleva el poético nombre de Alicia 212 B 423) y luego la rescata de manos de un festejante rechazado que la había raptado en su coche interplanetario, pero lleva reloj de cadena en el chaleco y fuma habanos. Al visitar una superfábrica de tabacos, sólo se le ocu-

rre mostrarle a su amada los cigarrillos que allí se fabrican, sin ocurrírsele que la mujer pudiera fumar algún día. La tierna Alicia, por su parte, se sonroja y desmaya a cada instante, a pesar de que ha sido descripta como una perfecta atleta, y no se atreve a salir más que acompañada de su padre. Interesa señalar esto, que ya Bergier había destacado al terminar su reseña de las anticipaciones científicas y técnicas: los cambios sociales son los más difíciles de prever, precisamente porque la sociología dista aún de ser una ciencia. O bien, acotaríamos nosotros, porque toda decisión en el orden moral posee una dimensión de libertad que la hace indeterminable.

La gran figura de este período es, sin embargo, Lovecraft, un escritor que se destaca entre los cuentistas pueriles y semicomerciales de la época con caracteres definidos que hacen de él un segundo Poe. Personalidad inestable, inadaptado a la sociedad que lo engendró, Lovecraft se vio obligado a publicar sus cuentos en *Weird Tales*, que, como ya hemos visto, distaba mucho del nivel que él merecía. La obra de Lovecraft, en rigor, no pertenece estrictamente al género, aunque nos vemos obligados a incluirla en él por la influencia que tuvo sobre un grupo de jóvenes autores que imitaron su estilo y cultivaron sus temas: se hubiese perdido irremediablemente de no haber sido rescatada por este grupo de discípulos que editaron antologías de sus cuentos, con lo que permitieron su redescubrimiento posterior por la crítica francesa.

La obra de Lovecraft se vincula pues con la *s-f* en virtud de una influencia personal. En realidad, se trata de la mitología privada de un neurótico talentoso, que se eslabona a través de una cadena

de cuentos que son asombrosamente coherentes entre sí.

Lovecraft suponía que el hombre era apenas un insecto en manos de poderes superiores que se disputaban el Universo (quizá bajo la influencia de aquel gran heterodoxo que fue Charles Fort), a los que se complacía en insinuar, nunca en describir, como formando una complicada jerarquía de potencias que intervienen airadas cada vez que un mortal se atreve a descorrer el velo que las oculta. Los "mitos de Cthulhu", cuyo aspecto religioso es digno de análisis, se vinculan con la *s-f* en cuanto Lovecraft, que había pasado por el ocultismo y se había desengañado de él, los construyó sobre la base de premisas naturales, casi materialistas. Sus "dioses" no forman un mundo sobrenatural sino que son poderes finitos y actúan de modo material en el universo. Inclusive, en este caos organizado, parece no existir una preeminencia de los poderes del bien o del mal, ya que los dioses supremos se encuentran más allá de las valoraciones morales humanas.

De todos modos, el círculo que rodeó a Lovecraft se convirtió en una especie de logia centrada en los mitos de Cthulhu, a los que muchos trataron de agregar divinidades y de perfeccionarlas: el escultor y cuentista Clark Ashton Smith, sus futuros editores August Derleth y Donald Wandrei, otros como Robert Bloch y Frank Belknap Long, formaron bajo la influencia de Farnsworth Wright, entonces director de *Weird Tales*, una verdadera escuela literaria.

Lovecraft había imaginado ciclos enteros de vida inteligente anteriores a la aparición del hombre sobre la tierra. En esta época de ensoñación que hemos llamado adolescencia de la *s-f*, otros autores

pretendieron hacer lo mismo, creando épocas imaginarias o países de fantasía donde ubicar, enteramente fuera del mundo, a sus personajes.

Ocurre entonces que al "adolescente" genial que es Lovecraft lo acompañan otros intentos menos felices, que han constituido toda una época en la evolución del género: son las creaciones de autores mediocres como Robert Howard, Ralph Milne Farley, Otis Adelbert Kline y otros de importancia menor aún.

Es así como Milne Farley escribió aventuras al estilo de Burroughs, en un fantástico Venus poblado de hombres alados y hormigas gigantes; Howard creó una era imaginaria situada entre la caída de la Atlántida y el comienzo de la historia conocida, llamada "Era Hybórea", donde situó las hazañas de su poco convincente héroe, Conan de Cimeria, inexplicablemente elogiadas por Lovecraft.

El año 1929 señala el primer período de expansión del género: es el año en que aparecen cinco revistas dedicadas exclusivamente a él, sin contar *Weird Tales*, que, como ya hemos visto, era de gustos más eclécticos. Es la época en que se inician muchos de los que luego van a imponerse como clásicos. Entre ellos, y sin salir de este nivel de aventuras juveniles, se publican las novelas del Doctor Smith, un químico que, con su serie *The skylark of space* y las novelas de Gray Lensman, impuso un personaje invencible y pueril llamado Kinnison, de gran éxito entre los aficionados más jóvenes.

Es la era de la *space-opera*, la época de las tapas coloridas y pintorescas, donde triunfan la muchacha en escafandra y el monstruo de ojos saltones, al cual en la jerga de los aficionados se de-

nominaba ya "B. E. M." (iniciales de *Bug Eyed Monster,* monstruo de ojos de insecto). El nivel es irremediablemente infantil, a pesar de la colaboración de autores de cierta envergadura, como Stanley Weinbaum y el matemático Eric Temple Bell, quien al margen de sus obras de divulgación científica y filosófica fantaseaba acerca de mutaciones biológicas. Moore, en un destello de humor desusado en él, denomina a esta época la "Era de los monstruos".

Es diez años más tarde, en 1939, cuando se produce otro cambio radical, acompañado de una gran expansión comercial del género. Entre los años 1939 y 1941 saltamos de seis a dieciocho revistas, dos de las cuales, *Astounding Science Fiction* y *Unknown,* tienen un nivel literario superior a todo lo anterior. Este viraje fue obra de otro ingeniero, esta vez de gustos más cultivados, quien configuró las características que habían de ser fundamentales en el género. John Campbell hizo sentir de tal modo su influencia que aún hoy un rebelde como Ballard, luchando por la incorporación del género a las grandes corrientes literarias, polemiza contra la "locura de Campbell", reconociéndole un papel decisivo en su formación. De todos modos, podemos asegurar que de no mediar su influencia, la *s-f* norteamericana se hubiese estancado en su etapa juvenil y perdido en aventuras interplanetarias, monstruos y meteoros.

Salido del Instituto Tecnológico de Massachussets, y con un diploma de la Universidad de Duke, Campbell, a quien se le había anunciado que en toda su vida no hallaría jamás un medio de vivir de su especialidad, la física nuclear, aceptó la dirección de *Astounding,* fundada ya en el año 1930. Esta revista, junto con su gemela, de aun mejor

nivel, que lamentablemente no sobrevivó a la guerra (De Camp explica seriamente su fracaso alegando que a nadie se le ocurre comprar una revista "desconocida", *Unknown*), estableció las convenciones básicas de plausibilidad científica, calidad literaria mínima, inquietud por lo social, etc., así como desencadenó algunas de las peores plagas que jamás hayan caído sobre el género. Ya antes de Ballard, aun un conformista como De Camp lo hallaba objetable por su gusto por las *gadget stories* y los finales efectistas, su mala costumbre de alterar los textos de otros autores y la obsesión por las catástrofes atómicas, lo cual lo convertía en una especie de dictador benévolo.

Aparte la expansión económica, estos años señalan una cierta maduración interna: en 1939, Derleth y Wandrei, quienes luego de la muerte de Lovecraft habían editado sus obras, fundan la primera editorial especializada, cuyo nombre, Arkham House, estaba también tomado de los cuentos de aquél.

El mismo año es testigo de la primera Convención Mundial, reunida en Nueva York, donde los *fans* asistieron durante tres días a la exhibición de películas expresionistas alemanas (*Metrópolis* de Fritz Lang y *Caligari* de Wiene), a conferencias, entregas de premios y otros actos específicos, e hicieron sobresaltar a los periodistas en presencia de un fenómeno tan novedoso. En realidad, esta primera manifestación pública y espectacular de la ciencia-ficción no dejaba de tener antecedentes: desde antes de 1934 se habían constituido clubes de aficionados en distintos lugares de los EE.UU. que celebraron convenciones regionales y nacionales, en las cuales se delineaban incluso ciertas corrientes ideológicas. Conviene destacar que estas conven-

ciones no eran simplemente ocasiones para "ver, oir y tocar" a los autores favoritos, sino oportunidades para que los lectores manifestaran sus inquietudes y proposiciones para el mejoramiento del género. Toda la década del Treinta está llena de las luchas entre la corriente científico-"amateur", cuya principal preocupación está en que el género llegue a ser un medio de difusión de teorías científicas y una posibilidad de realizar de modo ficticio experiencias aún no posibles en laboratorio, y la que la enfrenta demandando un mayor nivel literario. Aparece también hacia esta época un grupo marxista, que luego fue marginado. Lo propiciaba la Futurian Society de Brooklyn, grupo juvenil dirigido por John Michel y Donald Wollheim, quienes provocaron un alboroto de proporciones en la primera convención mundial, motivando la intervención policial al proclamar la necesidad de que la *s-f* se pusiera al servicio de la Revolución. Todo esto había de sorprender a los periodistas como algo inusitado que súbitamente salía a la luz: el cronista de *Time* no podía explicarse cómo de esas revistas cuyos títulos expresaban distintas formas de asombro (*Startling, Amazing, Astonishing, Astounding, Fantastic, Cosmic, Stirring*) podían surgir tales desplazamientos de jóvenes y de ideas.

Otro acontecimiento de repercusión nacional ocurrido en la época, y que también contribuyó a llevar a la *s-f* al nivel de la conciencia nacional, fue la famosa trasmisión radial hecha por Orson Welles del clásico de Wells *La guerra de los mundos,* que ocasionó una verdadera conmoción. La psicosis de guerra creada con respecto del Eje y la depresión económica habían sacudido tanto al público estadounidense que de sólo oir los boletines ficticios, según los cuales los marcianos habían descen-

dido en Brooklyn y marchaban sobre Manhattan provistos del rayo de la muerte, muchos corrieron a alistarse para repeler al invasor o huyeron con todo lo que tenían causando accidentes y pérdidas cuantiosas. No poca culpa de esta especie de locura colectiva debe atribuirse a las revistas de *space-opera,* que habían hecho aceptable la idea de que algún día los marcianos pudiesen invadir la Tierra.

Es así como los críticos literarios comienzan a ocuparse del fenómeno, con esa desconfianza y superioridad despectiva que habrá de caracterizarlos en adelante. Bernard De Voto, en *Harper's,* luego de resumir algunos de los peores cuentos aparecidos en los últimos decenios de 1939, acusa al género de "idiotez y sin sentido" y lo compara con las novelas del Oeste y las revistillas pornográficas.

Considera que en ellos la ciencia es meramente una excusa para las aventuras de capa y espada, y la corriente pesimista que trasluce el género entero es "una fantasía paranoidea, para uso de mentes débiles, cansadas y tontas". Tan elogiosas apreciaciones coinciden esencialmente con la crítica soviética, que para aquel entonces se ocupa de la *s-f* norteamericana y la denuncia como siendo, además de todo lo que De Voto dice, un instrumento de brutificación al servicio del imperialismo, una expresión desembozada de racismo y odio de clase.

A pesar de todo, el género sigue creciendo y se extiende la edición de revistas a otros países de habla inglesa: Canadá, Australia y, desde luego, Inglaterra; en otros lugares aparecen también versiones locales de las distintas revistas americanas,

y las convenciones se multiplican. Aparecen, además de los *pro-mags* o revistas profesionales, los *fanzines,* folletos editados por los aficionados, la mayoría de las veces impresas a mimeógrafo, y cuyo contenido oscila entre las noticias especializadas, las reseñas bibliográficas, estadísticas y artículos; sus editoriales, generalmente verbosos, manifiestan sin embargo una fuerte dosis de autoconciencia. Sus títulos son generalmente truculentos (*The Phantagraph, Nekromantikon, Karma, Etaoin Shrdlu, Asmodeus, Confusion*), pero su mera existencia revela el sentimiento de una cierta orfandad por parte de la crítica oficial, que obliga a los fanáticos a establecer sus propias normas y escalas de valores. A veces sus nombres mismos resultan sorprendemente adolescentes, y parecen tomados de las agrupaciones de *boy scouts*: *Hydra Club, Little Monsters of America.* Un conspicuo socio del Hydra Club fue Garry Davis, el famoso excéntrico que se proclamaba ciudadano del mundo y provocaba a las autoridades aduaneras.

La llegada de la guerra y los problemas económicos aparejados a ella obligaron a cerrar la mayoría de las revistas. De la guerra habremos de señalar dos acontecimientos notables para el género: la crisis de Shaver y el caso Cartmill.

El caso Shaver señala la primera crisis en que la *s-f* se ve enfrentada a la posibilidad de convertirse en una secta o romper con parte de su pasado y evolucionar. Se trata de una estafa instrumentada por Raymond Palmer, editor de *Amazing,* junto con un tal Shaver, de Pennsylvania. En una carta al director, éste simulaba haber tenido revelaciones a través de la "memoria racial" que indicaban la existencia de una especie de subhombres, que vivían en cavernas subterráneas, llamados "deros".

Dichos monstruos eran descendientes, al igual que los hombres, de los titanes y atlantes decaídos. Siguieron a ésta muchas historias más, de aspecto burdamente inverosímil, acerca de la lucha entre deros y hombres, pues los primeros les inculcaban telepáticamente malos pensamientos a los segundos, mientras Dios y el Diablo viajaban en astronaves (!) a través del universo. Todo este escándalo, muy provechoso económicamente para Palmer, provocó una violenta reacción por parte de los líderes de los *fan clubs,* que denunciaron su empresas en las convenciones como algo que desacreditaba el género ante la opinión pública y hacía pasar por locos a sus adictos. La presión se hizo tan fuerte que la editorial Ziff-Davis obligó a Palmer a acabar con sus historias, ante lo cual éste fundó su propia revista y sólo abandonó a Shaver cuando, en 1950, descubrió que los platos voladores podían ser un sensacionalismo mucho más productivo. Hemos relatado este episodio, en sí grotesco, para señalar cómo la depuración del género hubo de hacerse internamente y de manera muy lenta, puesto que la crítica oficial le había vuelto las espaldas hacía rato. En realidad, la *s-f,* con un público que hacia esa época estaba compuesto principalmente de adolescentes, estaba expuesta a los deslumbramientos fáciles, y antes de que apareciera la "Dianoética", de la que nos ocuparemos a continuación, había sufrido similares rachas de entusiasmo por la doctrina de Fort, la semántica general de Korzybski, la parapsicología (Campbell era egresado de Duke), y sólo con la aparición de los platos voladores dio muestras de mayor cordura al desentenderse bastante del asunto.

El otro acontecimiento de esta época se lo pue-

de hallar citado en casi todo lo que se ha escrito alguna vez sobre el género; ocurrió que en marzo de 1944, cuando el proyecto Manhattan era un secreto de Estado guardado celosamente por el F.B.I., "Astounding" publica un cuento donde, tratando una guerra fantástica entre potencias llamadas Sixa y Scilla (invirtiendo el anagrama, se reconocen fácilmente Axis y Allies, el Eje y los Aliados), daba todos los detalles técnicos referentes a una bomba atómica inventada por un norteamericano. Fue así como, luego de secuestrar la edición inmediatamente, el F.B.I. detuvo a los editores y hasta al ilustrador del cuento, y sólo luego de que Murray Lainster, asesor técnico de la Marina y veterano autor del género, hubiese asegurado que se trataba solamente de una fantasía basada en premisas científicas, se resolvió dejar todo en la nada, para no despertar sospechas en el espionaje enemigo. Los años que van de 1948 a 1955 representan la etapa de mayor expansión del género; en este último se llega a la pasmosa cantidad de treinta y cuatro revistas sólo en los EE. UU. sin contar un número siempre fluctuante de *fanzines*. Se hace imposible seguir el desenvolvimiento del género manteniendo contacto con todas ellas y surgen las antologías de Groff Conklin, continuadoras de otras antologías que de 1943 al 45 habían comenzado a difundir el género en forma más seleccionada. La primera de ellas fue *The Pocket Book of S-F* de Donald Wollheim (1943).

Al mismo tiempo aparecen en todos los principales países europeos y latinoamericanos, incluyendo el nuestro, versiones de las revistas norteamericanas. A través de estas reimpresiones y traducciones, surge un fuerte movimiento en paí-

ses como el Japón y Suecia, y los clubes de aficionados mantienen contacto con todas estas filiales a fin de que las convenciones mundiales sean realmente mundiales; uno de los clubes llega ambiciosamente a afirmar su carácter cosmopolita nombrándose Liga Terrestre de Fantasía Científica.

Se fundan entonces dos de las revistas, aún sobrevivientes, que habrán de hacer más por el futuro de la *s-f,* aunque de diferentes maneras: *Galaxy,* especie de *Reader's Digest* de la *s-f* que se publicó al mismo tiempo en inglés, francés, italiano, alemán, español, sueco y finés. *Galaxy,* de calidad irregular y a veces mediocre pero siempre bastante digna, permitió surgir a muchos de los escritores notables de hoy. La otra es el *Magazine of Fantasy and Science Fiction,* hasta ahora la más literaria y la más sobria de las revistas del género en EE.UU., que está en una línea intermedia entre el cientificismo de la línea de Campbell, sostenido por *Galaxy,* y, aproximándose más, lo que pudo ser la escuela de Lovecraft. El *Magazine* es muy ecléctico e incluye, al lado de ciencia-ficción construida lógicamente sobre la base de premisas realistas, cuentos de lo sobrenatural y fantasías poéticas, poemas y editoriales agudos e irónicos. A través de sus traducciones, goza hoy de una difusión similar a la de *Galaxy.*

Aparece entonces la última fiebre de crecimiento del género, la dianética. Especie de psicoanálisis macarrónico, creada por un aventurero llamado Lafayette Ronald Hubbard, que aún actualmente sigue embaucando con su pseudorreligión llamada "Scientology", invadió el género en 1950 al convertir a Campbell a sus ideas, y con él a importantes núcleos de aficionados. Esta doctrina, de dudoso aspecto científico (Hubbard confundía la

palabra "dianética" con "dianoética", que había tomado de los diálogos platónicos), convirtió a mucha gente del género. Entre ellos se destacan Van Vogt, ultraprolífico autor de la década del 40, que acababa de salir de su enamoramiento con la "semántica general" de Korzybski, a la cual había dedicado una serie de embrolladas novelas, en las cuales un héroe llamado Gosseyn tenía aventuras en una sociedad regida por una lógica no aristotélica; esto último no hace más que proclamarlo a cada momento, sin aclarar nunca de qué se trata. Van Vogt se hizo solidario con la nueva doctrina y durante un tiempo vivió de su consultorio dianético, mientras los psicólogos serios se cansaban de denunciar las fallas de la dianética y acusarla de superchería.

Pronto la moda fue abandonada aun en círculos de aficionados y pasó así la última crisis de crecimiento del género, con lo cual podemos decir que alcanzó la madurez.

El autor que señala la mayoría de edad de la *science-fiction* norteamericana, que a la vez coincide con la expansión mundial y su reconocimiento por parte del gran público, es indudablemente Bradbury. Es hoy común hallar a muchos, incluyendo intelectuales, que no fruncen el ceño ante Bradbury, y son capaces de dedicarle una conferencia, considerándolo quizás una especie de *beatnik* precursor y sentimental. De cualquier manera, Bradbury, una auténtica personalidad poética, simboliza a la perfección este período, pues canaliza todos los temas de los autores anteriores en función de una sensibilidad muy personal y una actitud de rebeldía ante la *american way of life*. Esta rebeldía no se funda en doctrinas políticas o económicas sino en una auténtica religiosidad, y

es la actitud que le ha dado fama en círculos ajenos a la ciencia-ficción. Bradbury casi siempre publicó en revistas de gran circulación (*slick-paper magazines*) y no en los folletines populares (*pulps*) y, si bien se dan en otros autores del género actitudes similares, él es quien les ha dado la expresión más notable. Basta leer a Philip Wylie, por citar apenas un autor, para encontrarse con un virulento crítico de los defectos del modo de vida americano.

Los escritores ortodoxos del género ya habían denunciado el racismo, el militarismo y otras taras que suelen atacar a una sociedad democrática, con lucidez y sin caer en extremismos de ninguna especie. La traducción al ruso de Bradbury por Alexander Kasantsev, muy publicitada en su tiempo, así como la exaltación de su valor como factor de denuncia, por la crítica europea, están un poco fuera de lugar, pues lo único que ha hecho Bradbury es decir de mejor modo y con recursos literarios superiores lo mismo que los humildes utopistas de los *pulps* con sus monstruos y sus rayos de la muerte. Calificarlo de "moralista", como hace Charles Dobzinski[7], es más que acertado, siempre que aceptemos llamar también moralistas a escritores como Schachner y Zagat, en su *Exiles of the Moon* (1939).

Esto no pretende ser una crítica a Bradbury, quizás una de las pocas personalidades notables que ha producido el género, y un auténtico poeta a quien admiramos desde todo punto de vista, sino al mito Bradbury, que él mismo rechazaría. Amis, que extiende hasta aquí su paralelo entre la *s-f* y el *jazz*, compara a Bradbury con Louis Armstrong, personalidad visible del *jazz*[8], cuya fama lle-

ga aun al público que desconoce casi todo acerca de éste.

Su defensa de lo espiritual frente a la tecnocracia es de un valor permanente, y nosotros mismos habremos de referirnos varias veces a su obra. De todos modos, su gran difusión marca un hito en la historia del género; algunos autores de igual valía se imponen con menos éxito, y las series de libros, no ya de revistas, comienzan a publicarse en otras partes del mundo. En virtud de un criterio europeo demasiado acentuado en los editores, se tendió a traducir novelas antes que antologías de cuentos, siendo la novela no precisamente la forma ideal de la *s-f*: Bradbury, por ejemplo, no ha escrito más que una sola novela y una enorme cantidad de cuentos. La primera generación de estas traducciones hecha en Europa y aquí siguió inmediatamente a la edición local de revistas como *Galaxy* y *Fantasy & Science Fiction,* y fue más bien pobre, por lo que produjo un impacto desagradable en el público a quien se esperaba captar.

Colecciones como *Le Rayon Fantastique* o *Le Fleuve Noir* en Francia, o *Nebulae* en España, hicieron poco en favor del género, con sus malas traducciones y la caótica selección de los títulos. Una segunda generación, ya perfectamente asimilable para el público culto, la constituyen la colección Presence du Futur y la aun más cultivada Minotauro, de impecables cualidades bibliográficas.

Alcanzan así celebridad mundial no sólo Bradbury o Lovecraft sino Anderson, Asimov, Sturgeon, Matheson o Simak. El público culto, o mejor aún la "élite" literaria, trata sin embargo de mantener un silencio despectivo sobre la *s-f;* a veces los editores deben recurrir a verdaderas artimañas

para hacer tragar la píldora al susodicho público. Leíamos hace poco, en la contratapa de un libro de Marianne Andrau, que "los aficionados a la *s-f* no deben inducirse a error; este libro no les pertenece, sino que contiene una profunda reflexión sobre la condición humana y la crisis de la civilización".

El cine, con sus burdas versiones comerciales, hechas con menos despliegue de talento que el peor de los *westerns* (Sternberg llega a decir que si hay algo peor que algunas malas novelas de *s-f*, ese algo son *todas* las películas, sin excepción), ha agravado aún un poco más las cosas, de modo que los que se aproximan al género son casi siempre "snobs" o pasivos consumidores.

Lo que en cambio es curioso es observar que cuando un escritor académicamente consagrado aborda temas del género, la crítica bate palmas alrededor de él y su obra es leída y citada por los mismos que tantos prejuicios tienen hacia las fuentes en las que generosamente ha bebido su autor. Así, muchos católicos parroquiales leen con agrado las novelas de Lewis, pero pasan por alto su reconocimiento de la deuda que tiene con la *s-f;* muchos literatos o gente culta hablarán con toda seriedad de obras como *La estrella de los no nacidos* de Werfel o *Un mundo feliz* de Huxley, olvidando que éste recibió las sugerencias de su obra en los viejos *pulps* donde, al decir de Bergier, su hermano Julián halló su vocación.

Tal es la trayectoria de la *s-f* norteamericana hasta su apogeo, señalado por la figura de Bradbury. A partir de entonces cesó la multiplicación de revistas, muchas de ellas fueron cerrando y sólo un puñado sobrevive hoy. Esto no implica forzosamente una decadencia, pues la publicación de

antologías continúa firme, aunque muchas de ellas sean de clásicos o autores de décadas anteriores.

Como resultado de esta decantación, encontramos sólo un reducido círculo de autores de calidad superior que mantienen el nivel de Bradbury o lo superan. En líneas generales, se nota una cierta fatiga en las revistas. Si bien la "gadget story" y la "space-opera" han quedado relegadas a un público diferente, la ciencia-ficción estadounidense parece haberse estancado en sus propias convenciones.

Si tomamos una obra de madurez del género, *Ciudad* de Simak, novela que cuenta ya con más de diez años, tendremos ocasión de observar cómo operan esas convenciones: la obra se hace ininteligible y hasta absurda si se prescinde del arsenal de símbolos forjados en cuatro décadas de evolución del género: para comprenderla, hay que conocer los "robots" de Asimov, los perros parlantes de Del Rey, los superhombres de Stapledon.

Estas convenciones, que un Ballard quisiera barrer de un plumazo, pueden ser tanto un punto de partida como un lastre: el panorama general de las revistas, cuya calidad decayó enormemente, parece indicar que ha ocurrido lo segundo.

En ciertos casos, sin embargo, el simbolismo es empleado de modo creativo. Así ocurre con el mayor exponente de la *s-f* norteamericana actual: Cordwainer Smith. Su *Alpha Ralpha Boulevard,* cargado de poesía y de un difuso sentimiento religioso, es una danza macabra de "robots", homúnculos, homínidos y hombres que juegan a ser libres y descubren la muerte, el dolor, el bien y el mal. Todas las convenciones del género están allí presentes pero transfiguradas de un modo como desde Bradbury no se había hecho. Cordwainer Smith

es el seudónimo de un sociólogo vinculado con las altas esferas gubernamentales, quien considera que "el hombre común es más complicado que todos los cohetes lunares". A través de enfoques originales ha puesto en escena cuestiones de actualidad (la demografía china en *When the People Fell,* el militarismo alemán en *Mark Elf*) y ha sabido crear, con un estilo sugestivo y lleno de símbolos, relaciones extrañas como la de *The game of Rat and Dragon,* entre un cosmonauta y una gata, relación que reaparece temáticamente en otros de sus relatos.

Aparte de él, señalamos a Mildred Clingerman, que cultiva más bien una literatura de lo insólito, aunque con relatos del tipo de *Minister without portfolio* sepa utilizar el viejo tema de la invasión con gran originalidad, y así lo haga cada vez que toca temas de *s-f.*

Avram Davidson se destaca por el fino humorismo con el que sabe encarar temas que van desde el Golem hasta los Visitantes del espacio, pasando por una conspiración de dentistas, mientras Zenna Henderson, con sus *Crónicas del pueblo,* ha creado personajes perdurables.

Prescindiendo de estos autores y unos cuantos más, el resto es desierto en materia de creaciones, mientras se produce la invasión de los temas tradicionales de *s-f* entre el gran público y la *s-f* es empleada hasta en la enseñanza. Veremos pues que para buscar dónde sigue ardiendo la llama de la ciencia-ficción, dónde aún el género es cultivado con entusiasmo, deberemos cruzar el Atlántico y volver al Viejo Mundo.

4. ¿Vuelta a Europa?

La corriente norteamericana dista mucho de ser la única dentro del género, si bien es la que ha

ejercido una mayor irradiación. Paralelas a ella existen otras, como la inglesa o la rusa, que pueden considerarse autónomas, aun cuando la mayoría de las restantes corrientes estén bajo la influencia norteamericana.

Así por ejemplo, la *s-f* sueca, que cuenta y contó con muchas publicaciones especializadas (*Hapna!, Jules Verne Magasinet*) y una escuela local que lamentablemente desconocemos. La misma dificultad idiomática nos aparta de la *s-f* japonesa, que cuenta con versiones de revistas norteamericanas, publicaciones propias y *fanzines*.

Entre los países donde primero se extendió la influencia norteamericana se cuentan los de habla inglesa, como Canadá y Australia, que vieron surgir el movimiento a la par de los EE.UU. y tuvieron sus *fans* y sus convenciones.

Más tarde, los países europeos vieron aparecer revistas y núcleos locales: así Holanda (con sus revistas *Fantasie in Wetenschap* y *Planeet s-f*) y Alemania (*Utopia*).

Para la misma época aparecía en la Argentina *Más Allá,* versión de *Galaxy* con aportes locales, y otras publicaciones posteriores, mucho más efímeras. Ya anteriormente *Hombres del Futuro* había traducido a los *pulps* norteamericanos. En la actualidad, a través de la labor pionera de Minotauro, el gusto por el género, en sus formas más elevadas, comienza a arraigar.

Otras publicaciones de *s-f* en castellano vieron la luz en España y Méjico, generalmente sin mayor nivel.

Italia tuvo también sus revistas (*Scienza fantastica, Urania, Il Corriere dello Spazio*) y está gestando un movimiento *fan* muy ambicioso, que pretende crear una *s-f* italiana sin BEMs y de

orientación utópica. Sin embargo, a juzgar por el Festival del Film de S-F (Trieste, 1965), que llenó las pantallas de Dráculas y pulpos, sin olvidar los dinosaurios y los mutantes, está muy lejos de lograrlo.

En cuanto a Francia, merece párrafo aparte. A pesar de su ilustre prosapia, la ciencia-ficción francesa no ocupa un lugar privilegiado en el desarrollo histórico del género, ni tampoco tiene autores actuales dignos de destacar. En compensación, esa enorme centrifugadora de cultura que es París constituye también en este caso un centro de difusión y estudio de la *s-f;* las mejores críticas especializadas, la mayor erudición, los análisis de más alto nivel suelen encontrarse en *Fiction;* por su parte, el ubicuo equipo de *Planète* ha desplegado toda su energía para hacer conocer y valorar la *s-f* en medios intelectuales. Su labor es impagable: Jacques Bergier, quien era junto con Versins uno de los máximos eruditos en la materia, halló en *Planète* el enorme medio de difusión que necesitaba, y logró avanzar mucho en este aspecto; en nuestro caso, *Planète* fue la primera experiencia de hallar citados textos de *s-f* en revistas literarias. Su redescubrimiento de Lovecraft gozó de mucha difusión, mientras ahora, con análogos argumentos, pretende rescatar de un casi justo olvido a *Jirel of Joiry* y las imposibles andanzas de Conan. Quizás sea Francia el lugar donde más se habla de *s-f*, y donde con mejor nivel se lo hace, aunque nunca sepamos hasta qué punto llega el "esnobismo", en momentos en que sus intelectuales dedican tanto interés a fenómenos como la historieta o el Western.

Fiction es la revista que ha realizado la tarea arqueológica de intentar demostrar la continuidad

existente entre la generación de Verne y Wells y los actuales escritores franceses. Sternberg considera que el género es indudablemente francés, y que ha sido arrebatado por los EE.UU. al decaer en Francia. Olvida, sin duda, que su línea histórica más definida es la anglosajona, que, pasando por Wells, va a Stapledon, a Lewis y Fowler Wright, y de allí a los *pulps* norteamericanos.

En el esfuerzo por fundamentar esa continuidad pretendida, *Fiction* ha vuelto a poner al orden del día a olvidados autores franceses, exitosamente con Rosny y Maurice Renard y poco felizmente con otros. En particular, en la anunciada obra de Versins, *L'homme qui peut tout*, podrán hallarse fuentes para conocer esta escuela, aunque, si el tono general de la obra es similar al de los artículos con que la ha ido anticipando[9], carece de criterio selectivo, tomando con igual seriedad la especulación con implicaciones metafísicas y la historieta infantil, a la que cita con todo rigor.

No creemos necesario insistir sobre estos autores, cuyo interés es sobre todo histórico. Escritores como Allorge, Bailly, Devaux, De la Fouchadière, Galopin, Nizerolles, Spitz, Viot, no son para nosotros más que nombres, y no es más que un cierto chauvinismo que hace que se los compare a los clásicos norteamericanos; en conjunto, cubren la primera mitad del siglo, y abarcan una temática a la que prácticamente ninguno de los temas estadounidenses ("robots", dimensiones, mundos paralelos, viajes temporales) son extraños. Su difusión, sin embargo, es muy limitada, y aparecen esporádicamente, a veces en colecciones juveniles como *Les Aventuriers du Ciel*. No existen en esta época revistas análogas a las americanas; tampoco hay un tratamiento tan frondoso de los temas ni un

florecimiento del público aficionado comparable a aquél. Sólo hallamos novelas sin una filiación ni una unidad cualquiera entre sí.

Una tentativa por hacer algo similar a lo que venía realizándose en los EE.UU., mediante traducciones y antologías, fue la fallida colección de Régis Messac, *Les hypermondes* (1935-37), elogiada por Versins, quien también pondera su novela *La cité des asphyxiés*. Entre los pocos autores notables de principios de siglo hallamos a quien pretendió ser un continuador de Wells, Jean de la Hire (cuyo *Le mystère des XV*, de 1912, pretende ser una segunda parte de *La guerra de los mundos*), conocido por haber dado, en 1906, una veraz descripción de un plato volador (*La roue fulgurante*).

De mayor imaginación demuestra ser Léon Groc, con una original interpretación de la música de las esferas (*L'homme qui faisait chanter les astres*) y una notable fantasía, *La planète de cristal*, donde juega con las dimensiones geométricas como Abbott en su célebre *Flatland*.

Fiction ha resucitado también ciertos cuentos de Octave Béliard, notable por sus viajes temporales, que nada tienen que envidiar a ciertas extrapolaciones lógicas de los norteamericanos, y un hermoso "fin del mundo", *La découverte de Paris*.

El clásico de este período parece ser Maurice Renard, con sus viajes temporales, *Le bruillard du 26 octobre* (1913) y *Le voyage immobile*, y sus novelas *Le péril bleu* y *Cambio de cuerpos* (1923). En *L'homme truqué* hallamos un tema tratado casi de modo igual por Belaiev, mientras que *Le Singe* es un excelente relato de androides. La etapa siguiente tiene dos figuras dignas de mención, ambas vinculadas con el movimiento que se estaba

desarrollando en los EE.UU.: son René Barjavel y Jean Ray, autores belgas de lengua francesa.

Barjavel, apologista de la *s-f* norteamericana, que considera la única verdadera literatura de los Estados Unidos, es autor de obras notables, entre las que se destacan *Colomb de la Lune, Ravage* y *Le voyageur imprudent* (1943), lleno de paradojas temporales y construido a la manera de los mejores clásicos.

En cuanto a Jean Ray, a quien Versins llama "el Lovecraft flamenco", fue también un erudito en materia de *s-f* americana, publicó una abundante bibliografía que abarca tanto *s-f* como fantasías y novelas policiales; Versins sugiere que algunos de sus temas fueron inspirados directamente por Lovecraft, aunque sus obras principales, *Les contes du whisky* (1925) o *Malpertuis,* tienen verdadera originalidad.

Sin embargo, la prueba de que estas novelas tenían una circulación y una trascendencia limitada está en que cuando alrededor de 1950 se produce la irrupción de las revistas norteamericanas, el público las recibe como una novedad. Las primeras colecciones, *Anticipation, Le Rayon Fantastique,* y luego *Présence du Futur,* difunden el género.

La publicación de *Crónicas marcianas* de Bradbury constituye un hito; el gran público lo aclama y acepta, considerándolo distinto de sus congéneres, las revistas literarias, a las cuales hemos hecho alusión, se ocupan del fenómeno, ya para fustigarlo, ya para elogiarlo desde sus distintos puntos de vista: así lo hacen *Les Temps Modernes, Esprit, Cahiers du Sud,* etc.

La versión francesa de *Fantasy & S-f* adquiere pronto, con el título de *Fiction,* una fisonomía neta-

mente francesa y una erudición única. Con *Satellite* tenemos la primera revista enteramente local. Una muestra de la difusión es la aparición de *fanzines* franceses, entre los cuales se destaca *Ailleurs*, dirigido por Versins.

Los autores actuales pueden analizarse en varios niveles. Por una parte, tenemos los escritores populares, que escriben en colecciones "de bolsillo", para público juvenil, y que a menudo se ocultan bajo seudónimos vagamente sajonizantes, para dar a sus obras el toque "Made in U.S.A.", que suele ser garantía de calidad en tales publicaciones: tales son Henry Ward, Stefan Wul y Francis Carsac. Un lugar intermedio lo ocupan las novelas casi superrealistas de los hermanos Albert y Jean Crémieux.

Por otra parte, hallamos escritores de otro nivel intelectual, comprometidos en movimientos políticos, que utilizan la *s-f* como elemento de ataque antiamericano. Entre los críticos de ese espantajo que los franceses temen bajo el nombre de "americanismo" hallamos a los marxistas, como Jean Paulhac, Jean-Louis Curtis y Elsa Triolet (la esposa de Aragon), y los derechistas, fuertemente nostálgico-rurales, como Marianne Andrau, en cuya obra *El arquitecto loco* se hacen conscientes y manifiestos aquellos vagos temores que los autores norteamericanos a veces reflejan apenas.

Entre los autores que mejor uso han hecho de los temas y las técnicas propiamente de *s-f*, ubicándose en la línea americana, pero con características propias, hallamos a Demuth, Sternberg, Versins y Henneberg.

Michel Demuth es quien mejor ha sabido hacer *space-opera* y construir un sistema de historia del futuro, a la manera de Heinlein o Asimov, con

sus "Galaxiales", en curso de publicación. Henneberg recibió en 1954 el Gran Premio de la Novela de Anticipación por su obra *La naissance des dieux*. Versins se caracteriza por sus cuentos cortos, de punzante ironía, aunque es autor de novelas y uno de los principales eruditos y *fans* de habla francesa.

En cuanto a Sternberg, definitivamente unido al equipo de *Planète*, es un autor a quien conocemos ya como crítico; antes de ello, había escrito varias novelas, dentro de una línea que oscila entre el superrealismo y un pesimismo radical. Conocemos de él algunos cuentos cortos, cuyos temas: la máquina cuyo único fin es aburrirse, el imperialismo destructivo exportado al cosmos, lo ponen en la misma línea negativa en que pueden hallarse algunos autores norteamericanos, en particular Fredric Brown, a quien se parece mucho.

En resumen, la *s-f* francesa, orientada preferentemente hacia la línea utopística negativa y la crítica social, no representa una corriente con fuerza propia; más bien el mundo de habla francesa ha contribuido a la difusión del género, a su análisis y profundización, supliendo en este aspecto aquella dimensión de crítica y valoración cultural que faltaba a los norteamericanos. Como luego veremos, la síntesis de ambos parece darse en Inglaterra.

A diferencia de Francia, cuya continuidad en la tradición utópica se había roto con Verne y Rosny para volverse a reanudar cerca de 1950, con el aporte norteamericano, Inglaterra tuvo su propia tradición al respecto, que se ha enriquecido con aquél, pero que a la vez le ha suministrado los temas creados por Wells y las figuras orientadoras como Stapledon, Lord Dunsany y Lewis,

hasta culminar en el movimiento actual, que parece haber retomado la antorcha dejada caer por los americanos.

La antigua tradición del utopismo satírico inglés, que contó con los grandes nombres de Swift y Butler, se continúa en la literatura inglesa actual a través de la *s-f*, sin rupturas serias. Las novelas del género fueron siempre consideradas en Inglaterra como literatura y las revistas literarias, así como los grandes periódicos, se ocuparon de ellas como tales, sin rebajarlas a un nivel "popular", como hacen los comentaristas menos avezados y eruditos de otros países. Así Moore, autor de un mediocre ensayo sobre el género, en el cual la divulgación científica se mezcla con la *s-f*, ataca con toda energía a los *pulps* y otras publicaciones populares con los mismos argumentos "antiamericanistas" que hallamos en cualquier revista literaria francesa, pero exime de esa crítica a autores como Stapledon, Lewis y Williams, a quienes considera verdaderos escritores. Gracias a este criterio predominantemente amplio entre los críticos y ensayistas ingleses, la fama de esos autores ha trascendido al exterior, y así hallamos las obras de *s-f* teológica de Lewis publicadas por editoriales católicas, a Stapledon colocado en un puesto de honor por Ruyer, a Orwell, cuyo "1984", que es *s-f* pura, es tomado en cuenta por los literatos.

Luego de la época de Wells y sus continuadores e imitadores más inmediatos, a quienes pasaremos por alto, los autores más importantes son los que encarnan la llamada corriente "gótica" de la literatura anglosajona. Es una corriente postromántica, que tiene su paralelo en el simbolismo de Poe o Melville, que se caracterizó por la insistencia en temas de horror, misterio y sobrenaturalidad

de corte medieval; no son pocas las influencias ocultistas en esta corriente, así como las deliberadas reconstrucciones de ambientes y personajes de la mitología céltica, como ocurre con Tolkien. Los lectores de *El retorno de los brujos,* que ya son muchos, si no demasiados, recordarán a Arthur Machen, por su vinculación con la logia Golden Dawn y sus novelas esotéricas *El Gran Dios Pan* y otras. El autor máximo de esta corriente es Lord Dunsany, militar y hombre de mundo que creó un mundo extraño vinculado con un simbolismo religioso paganizante. Son notables sus cuentos "Carcasona", en el que Borges ve un precursor de Kafka, "Poltarneses, la que mira hacia el mar", y sus comedias *The Gods of the mountain* y *The hoard of the Gibbelins.* En "Carcasona" se halla en germen la "búsqueda de Kadath", tema caro a Lovecraft.

Todos estos autores convergen hacia *Weird Tales* en los EE. UU., y Lovecraft, jefe de escuela de aquélla, los reconoce como sus antecesores, junto con R. W. Chambers y Poe.

Otro escritor importante de comienzos de este siglo es M. P. Shiel, autor de la ya citada anticipación macabra de *Las S. S.* y de la novela *La nube purpúrea,* que trata con destreza el tema del "último hombre en la tierra".

La difusión y desarrollo de las revistas en Inglaterra se hace a partir de la década del 30, luego de la aparición de las primeras publicaciones norteamericanas. Siguen una curva muy similar a la de las americanas, hecho explicable pues muchas de ellas son versiones locales que se publican a la par de aquéllas; sin embargo nunca llegó a haber muchas revistas establecidas en el Reino Unido, y más bien, como en Rusia, puede decirse

que la novela predomina sobre el cuento. La primera revista inglesa del género, *Scoops*, se publica en 1934, con material norteamericano y local, y desde entonces hasta 1939, que es cuando aparecen versiones de los *pulps* norteamericanos, se publican cuatro más. Las revistas inglesas del género se caracterizan por lo efímero de su duración, y parecen estar siempre presas de problemas económicos. Muchas de ellas desaparecen luego de unos pocos números, mientras sólo dos, *New Worlds S-F* y *Science Fantasy*, sobreviven desde, respectivamente, 1946 y 1950. Los novelistas ingleses del género tienen poca vinculación con estas revistas, a las cuales algunos elogian y otros censuran. En particular, C. S. Lewis tuvo siempre palabras de elogio para el género, y empleó sus temas, aunque con intención distinta.

Como conclusión inmediata ante este panorama podemos sacar la siguiente: la falta de una sordera despectiva por parte de los círculos culturales, hizo que la *s-f* inglesa no tuviera que desarrollar una cultura paralela como parece ocurrir en Norteamérica, de modo tal que los *fans* quedaron reducidos a sus dimensiones naturales, mientras los escritores valiosos sobresalían y eran valorados con justicia; el sentido común y el humor inglés son responsables de esta actitud, mucho más abierta que la del continente europeo.

La figura máxima de la *s-f* inglesa, cuya envergadura sobrepasa en profundidad a la de Wells, es sin duda Stapledon, que ejerció influencia no sólo en su patria sino también en los EE. UU. Stapledon, a quien ya hemos aludido, creó algunos de los temas más importantes del género, al que supo darle esa dimensión filosófico-satírica que está en la mejor tradición inglesa. Autor de libros de fi-

losofía, profesor de diversas materias en la Universidad de Liverpool, militante de extrema izquierda bajo la influencia combinada de Nietzsche y de Marx, William Olaf Stapledon (1886-1950) fue autor de diecinueve novelas. No es, en rigor, un novelista, sino un ensayista que ha elegido ese camino para ensanchar su audiencia.

Sus dos obras máximas, a las que aludiremos varias veces, *Last and first men* y *Starmaker*, no son novelas, pues carecen de personajes y de una intriga particular. Son a modo de vastas visiones, una de la historia futura de la humanidad, otra del universo entero, su génesis, las formas de vida que lo habitan y su Creador. Tampoco es novela *Odd John*, donde el tema del superhombre se desarrolla a través de la vida de un mutante sobrehumano, pero está tan salpicada de disquisiciones filosóficas y consideraciones ajenas a la trama misma, que entra en la misma categoría de obras de tesis. *Sirio*, escrita después de la Segunda Guerra Mundial, es un Juan Raro reformado, con la experiencia del fracaso de por medio.

A Stapledon se contraponen, en su época misma, otros dos autores que se hallan en una perspectiva ideológica diferente: son los moralistas Williams y Lewis. El primero, conocido como historiador de la magia, ha escrito novelas fantásticas que comparten algunos temas con el género, aunque su inclinación sea anticientífica y nada progresista. En su novela *The place of the Lion* imagina las consecuencias de que, por una catástrofe cósmica, las cosas individuales vuelvan a sus arquetipos platónicos.

C. S. Lewis, en cambio, es un teólogo, citado como autoridad por Congar y Toynbee, dispuesto a no tolerar que continuara imperando en el gé-

nero una orientación "materialista y atea". Empleó pues recursos de *s-f* en sus obras espirituales, tales como la alegoría del Otro Mundo titulada *El gran divorcio*, o en su clásica trilogía interplanetaria, que ha sido traducida a muchos idiomas, entre los cuales el nuestro. Emplea en ellas el viaje espacial, los xenoides, y el cyborg (convenciones propias de la *s-f*) en un horizonte mental que es propio del s. XIII, como dijo Tenn. Identifica a los marcianos con los hombres anteriores al pecado, los xenoides cuatridimensionales con los ángeles, y los positivistas con una secta demoníaca. El todo resulta un poco ingenuo tanto para el incrédulo como para el creyente, aunque conviene leerlo con una disposición de ánimo especial, suspendiendo por un instante la incredulidad y aceptando por un momento que la cosmología aristotélica es verdadera y además que está ligada al cristianismo de otro modo que no sea históricamente. Desde este punto de vista la habilidad de síntesis de Lewis es notable: los espíritus que mueven a los planetas son ángeles de cuatro dimensiones, el mundo sublunar está en cuarentena por causa del pecado original, y ningún ser del espacio exterior lo visita; en la síntesis final, aun los dioses paganos se revelan como ángeles y el mundo es entregado a ellos para celebrar la victoria sobre el materialismo. Aparte el poco convincente último tomo, quedan algunos pasajes de Lewis muy notables, en particular aquel en el cual el Diablo intenta convencer a la Eva del planeta Venus de que cometa el pecado original, arbitrario, prometiéndole el dominio de la naturaleza y la divinización.

Otras obras de Lewis, en especial algunos cuentos, como *The shoddy Land*, son buenos ejemplos de ironía y penetración psicológica (el protago-

nista se ve proyectado, por un instante, en el mundo que refleja la mentalidad de una adolescente superficial y vacua), o bien *Ministering Angels,* divertida réplica a las argumentaciones de un científico que sostenía la necesidad de una prostitución voluntaria para distraer a los astronautas emplazados en la Luna.

El último de los escritores de esta época, que culmina con la segunda guerra mundial, es Sidney Fowler Wright, tan interesante como los anteriores pero opuesto a Stapledon en su cosmovisión. De él dice De Camp que es "una especie de Wells anticientífico, triste y aristocrático". Sabemos que dedicó años a la traducción inglesa de la *Divina comedia,* actividad que conciliaba con la producción de novelas policiales y *s-f* de un tipo peculiar. Su obra maestra es, sin duda, *El mundo subterráneo,* donde expresa en una atmósfera cargada de símbolos una visión de la vida sumamente reaccionaria pero no exenta de profundidad. A la manera del poema medieval, del cual se considera inspirado, *El mundo subterráneo* es un "descenso a los infiernos" en etapas o estadios de caída y resurgimiento, presentado exteriormente como un viaje al futuro, a un futuro lejano donde ya no existe el hombre, de modo que se convierte en un mundo de posibilidades casi infinitas. El tema de *La máquina del tiempo* de Wells, la escisión de la especie humana en dos géneros irreconciliables por obra de la lucha de clases, es retomado por Fowler Wright en un sentido más profundo; aquí los Eloi son llamados Anfibios y manifiestan la tendencia mística y poética, mientras los Morlocks, llamados Moradores, cultivan la ciencia pura con total frialdad y desprecio por los valores espirituales; el cisma del alma es visto como irreconciliable, y aparecen otros

arquetipos cargados también de significación simbólica, en una escala que baja hasta la destrucción de las fuerzas tenebrosas y un ascenso hasta un misterioso templo circular. Alguna vez hemos intentado como aficionados dar una explicación de esta obra según la simbología onírica de Jung, y lo sugerimos como tema de investigación más rico que todo lo que puede hallarse en el superrealismo, el cual emplea conscientemente estos símbolos.

La próxima generación de escritores se vuelca hacia las revistas norteamericanas. El autor típico de esta época, que tiene su culminación en la década del 50, es Arthur Clarke. Ya hemos hecho muchas referencias a este científico, cuyo estilo se parece a menudo al de un Asimov inglés, y oscila entre la divulgación científica, y la *s-f*, con destellos súbitos de cierta problemática religiosa, tal como ocurre en su *Fin de la infancia*, su cuento "The 9.000.000 names of God" y su obra maestra, *The Star*. Actualmente se halla vinculado al equipo de *Planète*, al que ha aportado su personal evolucionismo esotérico, que combina muy bien con las ideas de Pauwels. De la misma época es John Wyndham, cuya novela *El día de los trífidos*, publicada en 1950 por revistas de gran circulación, le dio una fama mayor a la que el género suele asegurar. Ha hecho *s-f* a la manera americana, con elementos fantásticos bien domesticados, aunque sus viajes temporales sean decididamente superiores al éxito superficial que pudiera haberle dado su novela.

La última generación, la que a todas luces parece ocupar el lugar de vanguardia de la *s-f* mundial, es la de Ballard, Aldiss y Brunner. Es fruto de un ambiente peculiar, al cual dedicaremos al-

gunas consideraciones, pero por lo pronto aclaremos que está rodeada de una atmósfera distinta a la imperante en la mayoría de los países europeos y americanos respecto del género: ello explica que académicos como Amis, poetas como Conquest y novelistas de gran público como Golding empleen deliberadamente elementos de *s-f* o juzguen el género con toda seriedad, cosa que en otro medio no se atreverían a hacer.

Este "milagro inglés", como el milagro griego y también como el "milagro" económico alemán, se debe a una coincidencia de circunstancias favorables en el plano internacional. Según una reciente nota de Judith Merril [10], que dio el grito de alarma ante el público americano respecto de la virtual decadencia del género en los EE. UU., el hecho de que en Inglaterra se haga actualmente *s-f* con tanto entusiasmo se debe a tres factores. Ellos son: la madurez adquirida por el género, que da por supuesta toda la lucha de años anteriores por imponer la *s-f;* la ausencia de una Guardia Vieja activa que actúe como freno y como condición material determinante; por último, la existencia de un mercado de posibilidades económicas riquísimas, el mercado norteamericano.

Los escritores británicos saben que cualquiera de sus novelas, presentada ante la audiencia norteamericana, les dará buenas ganancias. Es exactamente la misma situación, ahora invertida, que llevó a la absurda proliferación de los *pulps* estadounidenses. Los editores norteamericanos aprovecharon comercialmente su momento de privilegio en el mundo de habla inglesa y en el mercado mundial, gracias a las traducciones masivas, y se volcaron a una producción desenfrenada de material de consumo. Los ingleses, por el contra-

rio, sólo tienen dos revistas y publican una cantidad de libros limitada; aprovechan esa libertad que asegura la independencia económica para perfeccionar su estilo. La aprovechan creativamente.

Ocurre pues que EE. UU. con sus revistas reducidas a un puñado, un nivel general bastante decadente, una carencia casi total de autores nuevos, se ha convertido más en consumidor que en productor y constituye un respaldo económico para la *s-f* inglesa.

Los ingleses, que se escandalizan ante la idea de que un editor apresurado pueda eliminar hojas enteras de un manuscrito o que el mismo editor publique textos de baja calidad con tal de cumplir sus compromisos, utilizan la válvula de escape del mercado norteamericano para tomarse tiempo y disfrutar de ventajas económicas. Ocurre así que muchos de los autores ingleses actuales optan por entregar sus obras en estado bruto, sin terminar de elaborar ni de revisar, a los editores norteamericanos y, mientras aguardan éxito y ganancias de ese mercado poco exigente, elaboran con toda la calma espiritual necesaria la versión madura que habrán de entregar al público culto de su país. De allí las diferencias notables que suelen hallarse entre ambas versiones y que motivan críticas muy dispares en ambos países. Los grandes diarios y las revistas literarias tienen su sección dedicada a la *s-f*, monopolizada por autoridades tales como Aldiss, Ballard, Amis, Crispin o Boardman; nadie hace un misterio del género, así como no se lo ensalza exageradamente; simplemente tiene carta de ciudadanía, y se le aplican las mismas exigencias que a cualquier otra literatura.

De allí surge la creación de una verdadera escuela local, con ambiciones de reformar el género

entero. Los escritores que la encabezan, si bien difieren en estilo, son típicamente británicos por su tradición; Aldiss, de quien Boucher afirmó que era el talento más dotado desde Bradbury; Brunner, el más similar a la *s-f* norteamericana, y, *last but not least,* Ballard.

Ballard representa, sin duda, un hito en la evolución del género, aunque sus peculiares nociones acerca de éste no prosperen en el futuro. Es un implacable crítico de la *s-f,* a la cual le reprocha infantilismo y escapismo, pero no sale de ella y sus ataques los formula desde adentro; se vincula con el superrealismo en cuanto a estilo, pero sus temas fantásticos son indudablemente de *s-f.* Acusa al género de haberse ocupado demasiado del espacio exterior, y dejarse dominar por el "complejo de Campbell", con su viraje hacia lo social. En su intención, la *s-f* debe ser la literatura en la cual el espacio interior y el exterior se encuentran, prestando más atención al segundo que al primero. Aunque su espacio interior no es del todo espiritual, ni siquiera psíquico en sentido individual, sino que se desenvuelve en símbolos oníricos tomados de Jung y orientados en sentido sutilmente decadente y reaccionario, si se quiere. Su cosmovisión es la de un universo que decae, transformándose en cristal, agua, fuego. Sus novelas simbólicas, *The Drowned world, Equinox,* así como *The voices of time,* expresan esta tendencia pesimista. Impresionado de modo incomprensible por la obra del *beatnik* Burroughs, ha hecho todo lo posible por difundirla.

Algunos críticos han dicho rotundamente que J. G. Ballard es el mejor escritor de la literatura inglesa actual, mientras que J. Merril observa que su existencia se debe a las condiciones peculiares

imperantes en la isla, pues en EE. UU. hubiese salido del género no bien entrado en él. Cabe esperar que se convierta en el peldaño necesario para que el género se transfigure y entre en el campo de la gran literatura.

Más que en Bradbury, en quien el elemento social al estilo de Campbell predominaba aún, en sus obras es factible hallar las bases para una incorporación de la *s-f* a la literatura universal, cancelando oposiciones sistemáticas y ampliando considerablemente el horizonte de ambas. La *s-f* podría, a través de autores como él, transformarse en algo de interés general y revitalizar una literatura que permanece aún ajena a las transformaciones científico-técnicas del momento.

5. La escuela soviética.

A través de la revisión esquemática que hemos hecho de la *s-f* occidental creemos que ha quedado bien en claro que, a pesar de lo que pretendan hacernos creer periodistas y críticos de cine, ni la *s-f* es una moda derivada de las experiencias espaciales, ni su auge coincide con ellos. Más bien, extremando un poco los términos, creemos que algún día, desde una perspectiva histórica conveniente, podrá decirse que, a pesar de los gobernantes y militares obtusos, de la opinión pública sensata y de toda la gente serie y equilibrada, la idea del viaje espacial y la conquista de los planetas ha ido infiltrándose en nuestra mentalidad precisamente gracias a los locos que la daban por hecha a través de innumerables relatos de *s-f*.

Una carta, enviada por el primer hombre que salió de la atmósfera terrestre, a la redacción de la revista que leía en su adolescencia, nos da una

prueba de ello. Se trata de la carta que escribió Yuri Gagarin a la revista *Saber y Poder*, recordando a los que se burlaban de él en otros tiempos, cuando leía relatos de viajes cósmicos; ahora, luego de su chapuzón espacial, se sentía satisfecho de haberles dado la prueba material de que sus sueños eran posibles. Precisamente es auspicioso y notable que el primer hombre del espacio haya sido aficionado a la *s-f*, pero no es un caso muy común, pues, al contrario de lo que ocurre en Occidente, donde los viajes espaciales hallan al público de *s-f* ya cansado del tema y en busca de otras orientaciones, en la Unión Soviética el auge de la fantasía científica coincide con los planes de conquista espacial y los primeros lanzamientos de "sputniks". No debe olvidarse, cuando se trata este aspecto, que la planificación de la cultura en el régimen comunista dispone el énfasis que se ha de dar a uno u otro tema de acuerdo con las metas nacionales del momento. De tal modo tenemos un florecimiento controlado de la ficción científica en la Unión Soviética, coincidente con las experiencias espaciales pero también con el deshielo post-stalinista, lo cual hace que se encuentren en el género, amparadas por la fantasía, ciertas muestras "idealistas" de divergencia. No debe creerse, tampoco, como parecería indicarlo Bergier, que la *s-f* soviética es el refugio de todas las mentes inquietas y disconformistas de la *intelligentsia* soviética; así como los escritores norteamericanos del género no son todos izquierdistas, no debemos creer tampoco que los soviéticos son todos idealistas..

Más bien podría aventurarse la hipótesis de que el cambio de la burocracia soviética a una tecnocracia, con una "élite" de científicos y técnicos,

ha engendrado este tipo de literatura para uso de una generación que ve ya muy lejos la revolución y aspira al poderío científico e industrial. De allí que los autores sean todos buenos comunistas, fieles a la doctrina marxista-leninista, en sus dogmas básicos por lo menos, pero cuyos intereses se van orientando cada vez más hacia el desarrollo industrial. El credo de esta nueva generación, la cual está separada de Octubre, de los cañones y las barricadas por todo un proceso de sedimentación y también de aburguesamiento, se puede hallar en un texto de dos prestigiosos escritores rusos actuales de *s-f*. Se trata de *Los seis fósforos* de los hermanos Strugatski, astrónomo uno y filólogo el otro, donde se pone en tela de juicio la posibilidad de que el Partido (en la propia Rusia del futuro) coarte la libertad de investigación, ahogando las investigaciones sobre parapsicología. No es por lo tanto un texto conformista, aunque la crítica llegue apenas a rozar el espíritu académico oficial: de todos modos, nadie se hubiera atrevido a hacer lo mismo en tiempos de Lissenko. Veamos el texto:

> "¡Qué tiempos maravillosos! Y ¡qué gente más abnegada y audaz esta cuarta generación de los comunistas! Lo mismo que sus predecesores, avanzan decididamente, arrostrando los peligros con una audacia cada vez mayor. Y hay que hacer tremendos esfuerzos para encauzar este torrente de entusiasmo para que produzca el máximo efecto. La humanidad debe alcanzar el triunfo sobre la Naturaleza mediante la utilización de potentes máquinas e instrumentos de precisión, sin sacrificar a ese fin a sus mejores hombres. Y no sólo porque los vivos puedan hacer mucho más de lo que hicie-

ron los muertos, sino también porque el Hombre es lo más valioso del mundo".

Nada heterodoxo en este texto, y sin embargo la crítica obsecuente con el Partido halla siempre algo que objetar a los escritores del género. Tenemos así, luego de la condenación de Dudintsev, las críticas a la novela *La nebulosa de Andrómeda* de Efremov, a quien el lector occidental no sería capaz de descubrir una sola herejía doctrinaria.

Sin embargo, observando la *s-f* soviética en su totalidad, y teniendo en cuenta que lo que de él nos llega ha sido ya seleccionado por las autoridades competentes, llegamos a la conclusión de que es una buena muestra de la evolución ideológica que va del materialismo hacia un humanismo antiteísta, aunque ya no tan primitivamente ateo. A través de Marx, una vuelta a Feuerbach por medio de la tecnocracia, y de allí quizás a la conquista del conocimiento total, a la gnosis, como parece indicarlo el interés por la parapsicología y la temática "gnóstica" de las últimas obras de Efremov, que buscan una conciliación entre el materialismo científico occidental y el espiritualismo de Oriente.

De todos modos, sirvan o no para reflejar un sesgo ideológico del pensamiento marxista, como creen algunos de los que las han publicado en Occidente, hay una cierta unidad de conducta y actitud mental que justifica la larga cita, cosa que no podría hacerse con los autores occidentales, donde se hace inclusive difícil desglosar temas, dado que cada autor tiene una producción diferente y a menudo contradictoria.

A pesar de esta unidad ideológica de base (no hay que olvidar que se trata de hombres jóvenes en su mayoría, que han crecido y se han formado

bajo los principios marxistas), la crítica oficial, que en cuanto a ortodoxia sobrepasa infinitamente nuestra suspicacia, sabe hallar las omisiones significativas y las lagunas que indican una mayor amplitud de ideas, peligrosa siempre para el sistema. Es así como la crítica es capaz de objetar a Efremov, por más que sus novelas estén llenas de sermones marxistas sobre el futuro de la Humanidad, el fin de la lucha de clases y el colectivismo creador, el situar su argumento en una época que está infinitamente más allá de la nuestra, donde ya no se nombra para nada a Lenin, a Marx o al Presidium. Efremov, comunista sincero, parece creer efectivamente que las ideas que profesa sobrevivirán en lo esencial a la era que las engendró, y que la unificación y el progreso humanos se harán bajo ese signo, pero tiene una mente suficientemente amplia como para percibir con claridad las limitaciones del provincialismo mental, un provincialismo, desde luego, del que adolecen casi todos los que pretenden anticipar el futuro. Por otra parte ¿con qué derecho le reprochamos creer que la humanidad futura conservará los principios marxistas, si hay aún infinidad de autores norteamericanos que sitúan la futura capital del mundo en Nueva York, de franceses que la ubican en París, y hasta leímos un autor nacional para quien la mejor manera de hacer *s-f* de raíz localista era suponer que en el futuro la Argentina iba a ser cabeza de un imperio mundial?

Valga esto a modo de ubicación de los escritores soviéticos en general, con las características ideológicas que los definen. Veamos ahora un poco de historia.

Los orígenes de la *s-f* soviética, si bien íntimamente ligados al género surgido en Europa occi-

dental a partir de Julio Verne, tienen sin embargo tempranos representantes autóctonos. Los primeros autores que nuestras limitadas informaciones nos señalan parecen ser los príncipes Scherbatov (autor de *La tierra de Ofyria,* de 1783, donde describía una Rusia democrática, luego de la reforma agraria) y Odoyevsky, cuya *Estrella del alba,* de 1840, era una utopía tecnológica, dominada por sabios y poetas.

También pueden vincularse con el género los ideólogos revolucionarios, como el famoso *¿Qué hacer?* (1863) de Chernichevsky, una utopía socialista que contiene ciertos elementos de anticipación tecnológica, y *La estrella roja* (1908) de Bogdanov, utopía social ambientada en Marte. El "padre de la astronáutica", Konstantin Tsiolkovsky, fue también escritor de cuentos sobre viajes espaciales, literariamente bastante pesados, como "Fuera de la Tierra" (1896) y "En la Luna".

En 1911 comienza también a publicarse, antes que todos los *pulps* norteamericanos, una revista dedicada exclusivamente a la *s-f,* con traducciones de Verne y Robida, autores alemanes, italianos y polacos, junto con algunos rusos: es *El Mundo de las Aventuras,* que luego de la revolución continuó publicándose con material exclusivamente soviético, y aún aparece bajo forma de anuario. En 1920 la acompañó otra revista, luego extinguida.

Una de las características que diferencian a la *s-f* soviética de la americana es que aquélla está constituida principalmente por novelas, mientras que la americana se define por el cuento. De allí que, en virtud de los diferentes sistemas económicos, las obras sean publicadas por el Estado, algunas con toda la seriedad del caso, por las Edi-

ciones Geográficas estatales y en colecciones juveniles. Esporádicamente las revistas para adolescentes publican algunos relatos de este tipo, como lo hacen *Komsomolskaia Pravda* y *Alrededor del Mundo,* revista geográfica dirigida por un veterano del género, Viktor Saparin.

La Revolución divide también a los utopistas. En 1924 se publica en los EE.UU. una novela escrita alrededor de 1920 en Rusia: *Nosotros,* de Eugen Zamiatin. Se trata de una anti-utopía constituida llevando a sus consecuencias extremas las condiciones y los principios imperantes en el nuevo régimen; su núcleo argumental gira en torno del "amor libre" reglamentado por el estado omnipotente y la rebelión contra éste. Por su parte, Ilya Ehremburg, que para ese entonces se hallaba en Berlín, escribe varias novelas de ficción científica y una de ellas, titulada *El trust D. E.,* describe el hundimiento del capitalismo. El nieto de Tolstoi, Alexis, escribe dos novelas de mucha popularidad entre los jóvenes: *Aelita* (1923), de estilo similar a lo que Burroughs hacía hacia la misma época, en la cual un soldado de la Armada Roja viaja a Marte y lucha contra la opresión ayudado por un periodista norteamericano, y *El hiperboloide del Ing. Garin,* acerca de un invento que luego fue bautizado con ese nombre, al ser realizado en la industria.

Otro autor clásico de la *s-f* rusa es el geógrafo y explorador Obrutchev, cuya *Plutonia,* traducida a varios idiomas, imita el *Viaje al centro de la Tierra* de Verne.

El maestro, sin embargo, de todos los escritores rusos de la época y posteriores es el "Julio Verne rusó", Alexander Belaiev, precursor de la aviación y prolífico escritor de novelas de imaginación,

que abarcó casi todos los temas posibles de su época.

Su *Amo del mundo,* basada en las primeras experiencias parapsicológicas rusas de Kajinski, constituyó un incentivo para los futuros investigadores, quienes, llegados hoy a la madurez, se ocupan del problema en los laboratorios. Es, según Bergier, lo que *Veinte mil leguas bajo los mares* fue para el submarino, con respecto a la telepatía. Otras obras suyas tratan también de mutaciones mentales y poderes ocultos.

Hoity-toity trata del trasplante de un cerebro humano a un elefante; *Luz invisible,* de una operación que hace que un ciego pueda desarrollar un sentido especial para las radiaciones. Esta última novela está también cargada de alusiones peyorativas al mundo capitalista, tal como Belaiev podía imaginárselo; es así como el ciego del relato, al recuperar la vista normal y darse cuenta de la injusticia que habían cometido contra él sus empleadores, pide al médico que lo operó, un mercenario sin escrúpulos, que vuelva a enceguecerlo, porque sus ojos han visto ya demasiadas injusticias. Mejor lograda como sátira, y mucho más espiritual, es *Mister Risus,* donde un aventurero, habiendo leído el libro de Bergson sobre lo cómico, decide aplicar esas teorías y, haciendo reir a todo Estados Unidos, desbarata con éxito todos los monopolios del chiste, pero cae vencido por la paradoja también bergsoniana que le crea una millonaria al aceptar en el acto su pedido de mano y se vuelve loco. Observemos al pasar la pintoresca imagen de los Estados Unidos que refleja la incomunicación y el alejamiento más que la mala fe, pero que nos resulta cómica: el monopolio de los chistes se extiende a los payasos de circo, los

que Belaiev, pensando en el papel que tiene el circo entre las diversiones soviéticas, considera de primera importancia. Análogamente, en un cuento de Dnieprov, escritor actual, todos los norteamericanos se tratan de "sir" (!) y el protagonista se casa con una "Lady de Park Avenue" (!).

Entre las muchas obras de Belaiev se cuentan además *El ojo milagroso,* que prevé en 1935 la televisión submarina; *La guerra en el éter,* a la que el Pentágono estudió seriamente como muestra de la estrategia comunista en una posible guerra nuclear; *El hombre anfibio,* que recientemente hemos visto llevada al cine; *El último sobreviviente de la Atlántida, Ariel, El salto en la nada* y *La estrella KEZ.*

Con posterioridad a Belaiev, las revistas, especialmente las juveniles, continuaron editando *s-f* con bastante regularidad, aunque no existiese nada parecido a los *fanzines.* Pareciera como si en esto también la cultura soviética, distanciada de su tecnología ultramoderna, se moviese aún en un marco de principios de siglo: así como en la época de Verne y Wells aún no se habían escindido los géneros en "nobles" y "populares", la *s-f* rusa continúa publicándose sin diferenciación de la literatura general, y orientada didácticamente. Lo que, en cambio, siempre está presente es una cierta postura beligerante hacia los autores americanos y su género, quienes se han apartado de los cánones de la simple anticipación tecnológica para incursionar en el utopismo y los mundos paralelos; en esto no son correspondidos casi en absoluto por sus colegas norteamericanos, quienes, gracias a Dios, sólo esporádicamente describen comunistas sádicos o tontos.

El ataque de la *s-f* soviética contra los norteame-

ricanos se desenvolvió en el plano teórico en el momento en que el género soviético carecía aún de importancia ideológica, y continuaba relegado entre los adolescentes. Un artículo de la *Literaturnaia Gazeta* firmado por Bolkhovitinov y Zacharchenko, "El mundo de las fantasías de pesadilla" (1949), al que ya hemos hecho referencia, trataba a los escritores de los *pulps* de "lacayos de Wall Street disfrazados de escritores, que venden a sus lectores las leyes de la selva de su mundo capitalista, una desenfrenada propaganda racista, para pervertirlos y atontarlos, distrayéndolos de la toma de conciencia de clase".

En una novela contemporánea de Efremov, *La nebulosa de Andrómeda,* se asiste también en el futuro al juicio de una novela de *s-f* norteamericana: ésta describe el primer contacto de una astronave terrestre con un navío de otro planeta, en términos de guerra sin cuartel, lo que hace escandalizar a los pacifistas hombres del futuro acerca de la barbarie mental a la que habían llegado los imperialistas de antaño. Se trata evidentemente de una *space-opera* de la peor calaña y a un hombre de formación universitaria como Efremov le resulta fácil desmontar la endeble trama, los prejuicios belicistas del autor y aun los errores técnicos. De todos modos resulta evidente que una tal crítica se basa más en razones de proselitismo ideológico que en hechos reales, pues estamos seguros que, de conocer Efremov los clásicos del género y opinar libremente, su auténtico temperamento de escritor le haría reconocer su valor.

En general, podemos formular como principal crítica a toda la *s-f* rusa la inclinación pedagógica demasiado evidente; nos hallamos dentro de los límites de Verne y las novelas se proponen ins-

truir a los jóvenes, con lo cual no se hacen ni realistas ni convincentes. Se ensalza el trabajo de equipo, como en el caso del científico de Efremov que sólo consigue dar las pruebas de que la Tierra ha sido visitada por seres de las estrellas con la colaboración de los trabajadores de una represa hidroeléctrica, quienes donan un día de trabajo a la Ciencia. Los errores fatales generalmente son cometidos por individualistas que aún no han comprendido las ventajas del trabajo colectivo: también es común que reconozcan de buen grado su error (a menos de que sean belicistas occidentales) y prometan no apartarse más del bien común. Aun cuando el personaje es una figura destacada, es quien se sacrifica por sus camaradas, como ocurre con *El astronauta* de Valentina Zhuravleva. Todo esto, sumado a un nivel científico elevado (en general, hay más científicos escribiendo *s-f* en la URSS. que en EE.UU., donde a menudo los autores son aficionados que cometen errores garrafales), hace que las historias decepcionen al lector occidental. Es probable que un autor dedique páginas enteras a describir las ventajas de un nuevo acumulador, cuya eficiencia es tan alta que uno supone que ya se lo estará fabricando en alguna parte, mientras el tratamiento de los caracteres resulta deficiente.

No queremos decir con esto que los personajes occidentales sean mejor calados psicológicamente, pero existen importantes diferencias. Por ejemplo, los personajes de las obras de Efremov y de su escuela son siempre perfectos y completamente conscientes de sí. Ante el descubrimiento de que un error de cálculo retrasará en treinta años su regreso a la Tierra, los astronautas de Efremov sólo comentan esperanzados que lo importante es

llegar algún día con los nuevos datos científicos recogidos. En su lugar, los astronautas norteamericanos de un *pulp* cualquiera se hubiesen abandonado al terror o a escenas de violencia, lo cual, si no es moralmente deseable ni psicológicamente conveniente, no deja de ser más verosímil.

Otra limitación general es la de los tiempos y los mundos posibles, que en este caso no son más que uno. Para el marxista consecuente no hay más que un futuro, al que caben suponer meras variantes. La necesidad histórica asegura que, superada la lucha de clases, se llegará a la era de felicidad y unidad por todos deseada, de manera que no es posible suponer (como los hombres de poca fe occidentales pueden hacerlo) que el mundo pueda recaer en la barbarie o autodestruirse en una guerra absurda. Para el marxista, el futuro es uno solo: unificación de la humanidad, constitución de la sociedad sin clases, dominio de la naturaleza en la Tierra, exploración del cosmos y búsqueda de hermanos inteligentes, los cuales deberán también ser racionalistas y socialistas, pues la tecnología superior parece ser un premio que se da a las especies socialmente más evolucionadas. Sólo queda para imaginar el combustible que usarán las astronaves y lo que comerán los habitantes de Alfa Centauri IV, pero casi todo es cuestión de detalles. Ocurre a los ideólogos marxistas lo mismo que al teólogo Lewis, al construir una perfecta fantasía científica dentro del marco de la historia sobrenatural de la Salvación: efectivamente, las ideologías parecen ser religiones secularizadas. De allí que sea casi imposible suponer universos paralelos, donde las cosas no ocurran tan bien como en el nuestro, o suponer un mal fin para la civilización presente; *El generador de milagros* de Yuri

Dalgujin (1936 a 1949) parece ser, si hemos de creer a Bergier, una excepción de esta regla, con mundos paralelos, telepatía, pasados imaginarios y magia.

Leemos así, en el cuento "El despertar del Prof. Bern" de Savchenko, el relato de un científico occidental, quien, convencido de que la guerra atómica inevitable habrá de volver al mundo a la barbarie, se duerme en nuestro siglo para despertar siglos más tarde, en un lugar donde lo ataca una turba de antropoides. De terminar aquí el cuento, el lector podría argüir que efectivamente se ha vuelto al primitivismo, a no ser porque aparece inmediatamente una postdata, firmada por un Comité de la Federación Mundial de Pueblos Trabajadores, que nos asegura tratarse de un accidente ocurrido en una Reserva, pero que la civilización y el régimen continuaban subsistiendo: más aún, que habían dominado el mundo.

Sin embargo, como recuerda una vez más Bergier, los escritores de *s-f* son las únicas voces que en la URSS. actual hablan de una sociedad sin clases como hecho realizable y no como un mero dogma, son los que aún sueñan y, si se quiere, los más idealistas; asimismo, son también críticos de su sociedad, como ocurre con el Bradbury soviético, Dudintsev, autor de *No sólo de pan vive el hombre* y *Cuento de hadas de año nuevo,* obras muy poéticas pero evidentemente sospechosas por eso mismo para la censura oficial. No sabemos qué pensar, sin embargo, cuando leemos en *Planète* que una novela de *s-f* publicada por las Ediciones Geográficas de Moscú en 1960 describe nada menos que la abolición revolucionaria del Partido Comunista en la URSS., basándose en el argumento de que para que una sociedad sea realmente "sin

clases" no puede haber diferencias entre miembros del Partido y no-miembros. En la misma obra se afirma también que "la ciencia se ha ocupado demasiado de lo material, descuidando lo espiritual, y que debe existir una ciencia del espíritu" (!).

Aparte los "extremistas" como Dudintsev (cuya crítica de la función embrutecedora de la televisión parece calcada de Bradbury, si se tiene la precaución de reemplazar cow-boys por patinadores), como Zabelin (autor del *Cinturón de vida*, obra a la que acabamos de referirnos) y la escuela de Efremov, realista y orientada más bien hacia el pasado, hay una corriente aún más científico-realista, que se ocupa de lo que hemos llamado "gadget story": sus principales exponentes son Nemtzov y Gurevitch, frecuentemente criticados por la cautela de su imaginación. Saparin hace casi lo mismo, aunque en un nivel más infantil.

Entre los escritores actuales que nos es posible conocer se destacan por su calidad los ya citados hermanos Strugatsky, Valentina Zhuravleva y el cibernético Anatoly Dnieprov, autor quizás de los únicos cuentos de terror bien logrados dentro de la *s-f* rusa.

El tema principal tratado por los autores rusos parece ser el viaje espacial, tanto la epopeya misma de la conquista del universo por los cosmonautas terrestres, como la persistente idea de que la Tierra ha sido visitada en tiempos remotos por viajeros provenientes de otros planetas. Esta última creencia, sostenida seriamente por amplios sectores de la ciencia soviética (recuérdense los trabajos del prof. Agrest para probar que las tectites y la Terraza de Baalbeck son de origen extraterrestre, o las teorías de Kasantsev sobre el origen

del meteoro de Siberia), reaparece a menudo en los cuentos de Efremov ("Naves de estrellas") y de Valentina Zhuravleva ("La piedra sideral"). Una prueba de la unidad existente entre la ciencia-ficción y la ciencia soviéticas la hemos tenido recientemente con la supuesta captación de señales de la nebulosa CTA-102 por Kardachev y Schlovsky, idea expuesta por Efremov con todo detalle en su *Nebulosa de Andrómeda,* como medio de comunicación entre las distintas culturas planetarias, en la futura Era del Gran Circuito.

Las especulaciones literarias de Efremov son publicadas por el Estado por creérselas científicamente probables, y cuando un escritor da a publicidad algo similar es porque supone que la ciencia, tarde o temprano, habrá de alcanzarlo. De allí su valor anticipatorio. Si una idea no es considerada verosímil es descartada de antemano por la *s-f* soviética, pero si lo es pasa inmediatamente a manos de los científicos para su investigación sistemática: es así como la *s-f* entra en la planificación, de tal modo que ideas que para nosotros suenan a fantásticas, como la hipótesis de Schlovsky, que sostiene que los satélites de Marte son artificiales, son consideradas útiles. La *s-f* soviética es un medio del que se valen los científicos para exponer y poner a prueba de consistencia interna las teorías aún no aceptadas ni confirmadas. De tal modo se explican las lamentaciones de Obrutchev, que antes de morir se quejaba de que la ciencia lo hubiese sobrepasado, la satisfacción de Efremov, al considerar que los 'sputniks" confirmaban su obra, o las críticas formuladas a Gurevitch acerca de su retraso respecto de la ciencia.

Es esto, como podemos observar, el sueño de Julio Verne. La *s-f* es tomada aquí como anticipa-

ción del futuro tecnológico, y como tal es alentada, cumpliendo con la misma función que los cantos de guerra tenían entre los espartanos: prestar a la conquista científica de la naturaleza un colorido épico que invite a enrolarse; teóricamente, la crítica social, la extrapolación de consecuencias o las profecías negativas están excluidas. En la práctica, las reglas no son tan estrictas, y en una época en que continúa el "deshielo" ideológico y se acentúa la coexistencia pacífica para incrementar el desarrollo industrial, la *s-f* puede muy bien convertirse en una muestra de libertad intelectual poco común en su mundo.

La conquista del espacio, además de servir de estimulante para el trabajo colectivo, y la formación de ciertas virtudes necesarias a los futuros astronautas, asume en algunos casos el carácter de una cruzada. Es el progreso que habrá de justificar, dialécticamente, todos los sufrimientos de la historia humana y planetaria. Efremov, que es paleontólogo y está acostumbrado a meditar sobre el pasado así como sobre el futuro, lo expresa en un pasaje que trasunta sentimientos seudo o cuasi religiosos.

> *¿Acaso esos miles de millones de osamentas desconocidas en tumbas ignoradas no nos llaman, no nos exigen y reprochan? A mí se me aparecen esos miles de millones de vidas humanas extinguidas, cuya juventud, belleza y goce de existir se fueron en un instante como se va la arena entre los dedos de la mano, reclaman que se despeje la gran incógnita del tiempo, ¡que se entable la lucha con él!*
> *¡LA VICTORIA SOBRE EL ESPACIO ES TAMBIÉN LA VICTORIA SOBRE EL TIEMPO!*

Ponerse en contacto con las otras inteligencias del cosmos es un paso hacia la unidad sintética del todo que justifica la existencia misma del hombre; pero para que todo sea *a priori* perfecto, esas razas habrán de ser socialmente evolucionadas, como se espera que el hombre sea al alcanzarlas; no deberán conocer ya las clases ni las guerras, ni la explotación mutua. Efremov cree que el viaje espacial sólo es posible en pueblos que además de tener desarrollo tecnológico tengan también un análogo avance social...

Es por ello que ese primer encuentro con las inteligencias exteriores, a las que el hombre habrá de rendir cuentas de sus actos, se efectuará sólo después de un proceso de depuración necesaria por parte de éste. Como el difunto que accedía a la presencia de Osiris, el cosmonauta deberá tener las manos limpias, deberá llegar al primer encuentro con las otras inteligencias luego de una trayectoria intachable por el espacio, donde no hubiese colonizado ni saqueado, ni sojuzgado a nadie. Sólo así estará limpio y puro para rendir cuentas de sus luchas y sus triunfos. El mismo escrúpulo aparece en el cuento de Saparin "El gulú celeste", donde, enfrentados con unos venusinos cavernícolas y hostiles, los astronautas provenientes de Rusia, China e India deliberan largamente sobre si deben llevarse detenido a la Tierra a uno de los nativos, procediendo como imperialistas, y sólo luego de una laboriosa argumentación moral concluyen que ésa será la mano que el ser racional terrestre tenderá a su hermano de Venus, para guiarlo al mundo de la razón y la libertad, sin que tenga que atravesar todas las etapas de dolor que él atravesó. Pero además de tener una organización socialista, los extraterrestres racionales debe-

rán tener aspecto humano o casi humano, pues ésta es la forma perfecta a la cual tiende toda vida inteligente. En su *Naves de estrellas,* Efremov trata de desarrollar esta doctrina, mostrando cómo la "bestia celeste", a pesar de las inevitables diferencias debida al ambiente variable, deberá poseer aspecto humano; para justificar este curioso provincialismo terráqueo, en *El corazón de la serpiente* alega que la suposición de que otras formas arbitrarias (pulpos pensantes, cristales soñadores o plantas caminantes) puedan albergar inteligencia es casi un sacrilegio y se debe al prejuicio religioso (!) de los escritores occidentales, a quienes un dudoso ancestro pagano haría imaginar a los seres del más allá con características análogas a las de sus dioses, que tomaban forma humana o animal a voluntad.

Curiosamente, Efremov insiste en que los comienzos de la especulación sobre la pluralidad de los mundos estuvieron envueltos en la religiosidad, y pide que un humanismo más radical confiera a esos entes forma y aspecto humanos. Es así como nos da varios modelos de extraterrestres, a decir verdad bastante monstruosos: provistos de pico córneo, o de trompa, con ojos de lechuza, pero en general humanos.

A un tal humanismo interesará también dilatar la imagen de lo humano y hacerla llegar a todas las dimensiones que le abren sus poderes inexplorados: de allí el interés por la parapsicología, que aparece en tantos cuentos soviéticos. Cuando las experiencias son demasiado peligrosas para ser expuestas como verdaderamente científicas, se recurre a la ficción de atribuírselas a un nazi o un capitalista, como hace Dnieprov.

Hemos dicho que Dnieprov es autor de los me-

jores cuentos de *s-f* terrorífica: en uno de ellos, un "robot" (construido por un ruso esta vez) se rebela contra su creador, mientras que en otro, "Los cangrejos caminan en la isla", una experiencia planeada por militaristas del Pentágono con cangrejos mecánicos que evolucionan luchando entre sí amenaza al mundo entero, en un clima de suspenso muy bien logrado. Otro "robot" concebido por Okhotnikov como máquina de grabar los pensamientos, llega a la conclusión humorística de que, habiendo talento, la única herramienta necesaria es la pluma.

Por su parte, los hermanos Strugatsky imaginan máquinas embriomecánicas (cyborgs) capaces de crecer y multiplicarse, o reaccionar a estímulos del mundo exterior con procesos de aprendizaje casi humanos.

Los defectos que empañan la *s-f* soviética, hasta el punto de que el reducido material que hemos podido examinar nos autoriza a generalizar, son el constreñir la imaginación a un futuro unívoco (aunque esto sería una virtud para Michel Butor), insistir demasiado en las *gadget-stories* y profesar un cierto provincialismo mental, mucho más marcado que el de sus colegas occidentales.

Una creación como el *Cuento de hadas de Año Nuevo* de Dudintsev, sin embargo, donde en un clima extraño, tejido con símbolos y parábolas, un hombre se encuentra con su propia muerte, bajo la figura del ave de Minerva, y descubre que el tiempo es cuestión de intensidad más que de duración, promete mucho y hace pensar al lector imparcial que puede esperarse mucho de los escritores soviéticos.

IV. LOS MUNDOS IMPROBABLES

Y sabed que he encontrado un verdadero ídolo en el Palacio de la Industria. Es una caja de caudales giratoria, brillante esfera blindada, que gira y gira sobre un negro altar...
¿Qué parecería a tu lado, locomotora, el mendigo ciego que esta mañana me vendió cerillas? Era... una máquina muy mala y dañada... era sólo un hombre...

KAREL CAPEK, *Cartas inglesas.*

En un campo como el de la ciencia-ficción, basado en la extensión al absurdo de las nociones admitidas o intuidas por la ciencia, y las posibilidades que encierra la sociedad humana, puede creerse que existan tantos temas cuantos autores hay, o ideas descabelladas que puedan ocurrírseles. Algunos son menos optimistas y llegan a la conclusión de que todo el género gira alrededor de unos veinte temas simples, siempre repetidos con muy pocas variaciones. Tampoco esto parece ser cierto, y aun podemos decir que a los antologistas les cuesta relativamente poco trabajo hallar temas y cuentos originales.

Lo que ha ocurrido en el género, como en toda

escuela literaria, es muy elemental: así como ciertas personalidades tienden a sobresalir, ciertos lugares comunes suelen imponerse. La imitación y los intereses comerciales hacen el resto, aunque a veces los temas ganen en profundidad al ser probadas sus posibilidades aún desconocidas por otros escritores más talentosos. Pueden así enumerarse ciertos lugares comunes, o mejor aún, temas primarios, de la *s-f*, que casi nunca se dan en estado puro: a veces la especialización del género y su espíritu críptico hace que una novela esté construida solamente alrededor de estas convenciones y desconcierte al lector profano. En algunos casos privilegiados estos temas alcanzan a convertirse en auténticos mitos y se fijan por sedimentación las reglas del juego a seguirse en cada caso. Tal, lo que ocurrió con el viaje temporal, concebido ya por Wells, el mutante (Van Vogt), el "robot" (Asimov) o el "futuro" anterior al hombre (Lovecraft). Excluimos deliberadamente la *gadget-story*, es decir el trivial relato acerca de la Máquina Maravillosa, que escapa al interés de este trabajo para interesar a la historia de la ciencia y la técnica. También excluimos la *space-opera*, el también trivial relato de aventuras, que en nada difiere del Western o la novela de exploradores, y cuyos iniciadores en ropaje interplanetario fueron Burroughs y Roberts.

Pero para que esto no se convierta en un mero catálogo de temas, una enumeración de *poncifs*, debemos encararlo en sentido sistemático. Hemos visto que la *s-f* es una actualización del mito y de la actitud utópica, una manifestación de disconformismo y aun la necesidad de un replanteo de las cuestiones humanas esenciales en una época en que las bases de nuestra existencia son remo-

vidas por la técnica. Pero tanto el mito como la utopía son actitudes, antes que géneros de la clase "arte", clase a su vez incluida en la categoría de "creaciones espirituales puras". Ruyer, cuyo estudio sobre la utopía hemos citado ya más de una vez, ha mostrado cómo la utopía se basa en una mentalidad peculiar y configura una actitud existencial, una apertura hacia el mundo y las generaciones futuras. Inclusive ha mostrado cómo hay en el utopismo una preocupación moral, cuya expresión teorética estaría en la transposición que hace Nietzsche del amor al prójimo por el amor al hombre remoto, del futuro, y que otros (Hartmann) hallan digna de figurar entre las actitudes éticas fundamentales. En cuanto al mito, hace tiempo que la antropología y la filosofía de la religión han dejado de ver en él un factor etiológico, es decir un causalismo precientífico, que vendría a explicar los fenómenos mediante la intervención de lo sobrenatural, para considerarlo una modalidad existencial, con su tiempo propio y abarcando al hombre con su Trascendencia.

Un género popular que en cierta forma viene a empalmar con estas dos actitudes, según lo señalan la mayoría de los comentaristas, a cuyos labios la palabra 'mito' es la primera en acudir, tendrá también una igual ambición totalizadora un poco ingenua, pre-intelectual, y ajena a formulaciones conscientes, pero arraigada en su época y sus problemas. La filosofía de nuestro siglo medita sobre la era de cambio, la crisis de Occidente y las perspectivas de desarraigo abiertas por la ciencia, sólo apreciables a la distancia.

¿Dónde habremos de buscar pues la reacción que el impacto de esa nueva imagen del cosmos ha hecho sentir sobre el hombre común?

Es evidente que el teatro del absurdo y el clima de desesperación que domina la literatura, así como otras manifestaciones hiperintelectuales, sólo darán un aspecto de esto, el testimonio de una actitud dada históricamente ante este cambio de las estructuras mismas de vida, pero no la única actitud posible. Sostenemos que la *s-f*, en cambio, es una forma válida de esta reacción y a la vez una forma de preparar al espíritu para nuevas crisis, mediante la gimnasia mental que supone imaginar el cambio antes de que éste se produzca.

Se ha dicho que cuando se efectuó el primer lanzamiento espacial los únicos no sorprendidos fueron los rusos, los norteamericanos y los lectores de *s-f*, para quienes no hay nada imposible, virtualmente, en este terreno.

Una de las actitudes fundamentales del género es, sin duda, la de reflejar el impacto del cambio científico-técnico sobre el hombre, aunque aquí no acabe su temática.

Con estos supuestos, veremos ahora cómo tratan los autores de *s-f* el tema del hombre, de su condición y su futuro: veremos que en una tentativa de conocerlo mejor lo enfrentan con tres espejos distorsionantes: las máquinas humanizadas, el superhombre, y los hombres de las estrellas. A través de esta galería de caricaturas, se insinúa una imagen más plástica de lo que el hombre es. También veremos la realidad formada por el hombre con el hombre, esto es la sociedad: cuál es su futuro, cuál es su naturaleza, y en qué puede acabar convirtiéndose.

Por último, nos aproximaremos a la tercera realidad, el mundo, cuya imagen inteligible se propone el hombre para instalar su historia, su sociedad y su existencia personal, en relación con

lo que fundamenta al mundo y está a la vez en él y fuera de él: lo Absoluto.

Veremos así los sucedáneos de la divinidad, los mitos antropomórficos y a la vez las auténticas aproximaciones al fundamento último.

1. Variaciones y fuga sobre el tema del hombre.

El personaje central de una reciente novela de Marianne Andrau, la misma cuyo editor nos ponía en guardia contra la ciencia-ficción, es un arquitecto inmortal que, hastiado de la civilización fría de las máquinas y los estadios, se ha apartado del mundo y espera el día en que saliendo de su inmortalidad habrá de volver a la historia de sus semejantes y comenzará de nuevo a construir para ellos.

Pero lo acucia un pensamiento inquietante: ¿qué casas, qué edificios, qué catedrales construir para ese hombre del futuro, ese desconocido del que no sabe si habrá de conservar forma humana? Esa duda lo enloquece, y luego de interrogar una y otra vez a un salvaje, para saber cómo sus manos sabias construyen chozas, se encierra en su estudio y a través de años incontables, ya que el tiempo no tiene sentido para él, llena febrilmente carpetas de croquis, donde desfilan todas las formas que una fantasía trastornada puede concebir sobre la base del cuerpo humano, así como otras tantas casas para cada uno de esos hombres. El encuentro con el verdadero hombre del futuro, convertido en un vagabundo del cosmos, un Saint Exupéry cosmonauta que busca en la soledad de los espacios

la áscesis del cuerpo y del alma, habrá de disuadirlo y romperá todos sus proyectos, curado ya definitivamente.

Los proyectos de Hugo, el arquitecto loco, son dignos de una fantasía superrealista: hombres esféricos, sin peso, alados, insectos, peces, hombres que caminan con la cabeza, que tienen un solo brazo o una sola pierna, todo clasificado y rotulado hasta agotar las infinitas posibilidades de variación sobre la forma humana.

Citamos con detenimiento esta novela porque constituye una buena introducción al problema del hombre en la ficción científica. No otra cosa que la empresa del arquitecto loco es lo que la *s-f* intenta, según el capricho de sus autores y sin el método de aquél, variando al infinito las posibilidades que el hombre y la sociedad encierran.

Una obra capital del género, en mucho fuente de inspiración para los autores que lo siguieron, es la entera producción de Stapledon.

Sus obras, *Primeros y últimos hombres* y *Hacedor de estrellas,* que casi nadie se atrevería a calificar de novelas, son muestras de este procedimiento de variación ideatoria sobre el tema del hombre. Arrancando de 1930 y luego de algunas predicciones fallidas sobre la era presente, *Primeros y últimos hombres* describe otras civilizaciones posteriores a la nuestra, hasta que la entera especie del "homo sapiens" se extingue en un cataclismo atómico. De sus sobrevivientes, otras diecisiete especies humanas se originan, cada una descripta con sus momentos de esplendor y de crisis, sus diferentes culturas y civilizaciones, las formas de sus experiencias religiosas.

A momentos la humanidad parece retirarse a niveles animales, otras parece trascender la con-

dición finita, todo en un cíclico sucederse de caídas y progresos, adaptándose siempre al reto que la naturaleza le plantea: aparecen hombres alados, acuáticos, gigantes, seres gregarios, simbióticos o solitarios que viajan místicamente a través del tiempo, todas las variaciones que puede concebir la mente de ese arquitecto loco que fue Stapledon, en escalas de tiempo cada vez mayores y sin embargo insignificantes en la vida del universo. Cuando la destrucción llega a los décimooctavos hombres, su filosofía se ha hecho lo suficientemente sublime como para aceptar el *amor fati,* con una profunda comprensión del sentido oculto de la historia, que viene a justificar todas las luchas y sufrimientos:

> *Una cosa es cierta. El hombre mismo, en fin, es música; un tema bravío que convierte en música aun su vasto acompañamiento, su matriz de tempestades y estrellas. El hombre mismo en cierto grado es eternamente algo bello en la eterna forma de las cosas. ES MUY BUENO HABER SIDO HOMBRE. Así podemos ir adelante juntos con alegría en nuestros corazones, y paz, agradecidos por el pasado, y por nuestro propio coraje. Puesto que haremos después de todo un buen final para esa breve música que es el hombre* [1].

Es curioso reconocer en esta concepción "musical" de la historia, cuyo sentido último está, en fin, en manos de Dios, aun cuando sus fragmentos aislados puedan parecer mera cacofonía, una vieja intuición religiosa del problema del mal, común tanto a las vivencias orientales como judeocristianas. Así como hemos aproximado a Efremov, marxista consecuente, con la experiencia del juicio en el Libro de los Muertos egipcio, probemos a apro-

ximar a Stapledon, ex-marxista y evolucionista spenceriano, con un maestro del pensamiento cristiano:

> *...Porque Dios... ordena todos los acontecimientos en Su Providencia hasta que la belleza del curso completo del tiempo del cual las partes integrantes son las dispensaciones adaptadas a cada período sucesivo, finalizarán como la grandiosa melodía de algún inefable maestro de música* [2].

Éstas son palabras de San Agustín.

En su otra obra, de mayores alcances aún, Stapledon entiende esta vez abarcar el sentido del universo dado y aun el de los otros universos posibles o paralelos que yacen en la mente del "Hacedor de Estrellas", al que no se atreve a llamar por su nombre.

En un viaje extático, tan espiritual como puede ser el de Kircher o el de Lewis, su adversario, se eleva a la contemplación de los múltiples pueblos de las estrellas, que han alcanzado la inteligencia y están, pese a sus aspectos monstruosos, al nivel del hombre y con análogos problemas. Hay centauros, estrellas de mar, moluscos gigantes, plantas caminantes, insectos.

Proyectándose en el tiempo, observa cómo todos los pueblos de la Galaxia llegan a integrarse en una unidad espiritual simbiótica, dialogan con las estrellas, en quienes encuentran una vida contemplativa, unifican el universo entero, y se encuentran con los espíritus de otros universos, para descubrir que a pesar de todo no han ido más allá de lo creado, mientras el poseedor de la clave de todo es Dios, a quien no comprenden pero adoran.

A esta cosmología fantástica, a la que los teólo-

gos no podrían dejar de objetar el panteísmo evolucionista, no puede dejar de reconocérsele grandeza. Es la fuente donde han bebido la mayoría de los escritores anglosajones de *s-f* y más de una de las creaciones esbozadas a través de algunas líneas por Stapledon han cobrado vida independiente en otros autores. Haría falta un estudio especial para rastrear la larga descendencia de las creaturas de Stapledon: los perros sabios de Simak y Del Rey, las plantas caminantes en Whyndham, el superhombre en Van Vogt, Sturgeon, Clarke o Tucker. La comparación del estado final de los pueblos cósmicos con el cuerpo místico de los cristianos es sugerido por Ruyer, mientras Bertrand d'Astorg también destaca los elementos religiosos de esta teogonía de la evolución emergente.

La *s-f* viene a plantear de manera mitológica, esto es: no teorética, un grave problema a la antropología filosófica, a la que cuestiona en su misma existencia. El problema consiste en determinar si la antropología tiene el mismo sentido, como ciencia, que la entomología, la micología o la microbiología, si se parte del supuesto de que el hombre no es el único ser racional del universo.

La posibilidad material del viaje a los planetas y a los otros sistemas estelares, presentida por la *s-f*, vuelve a plantear el viejo problema de la pluralidad de los mundos, que puede remontarse a los siete sabios de Grecia. Si convenimos en que es un orgullo bastante tonto creer que Dios ha creado todos los vastos mundos del universo tan sólo para el hombre, y que consiste en limitar su omnipotencia en beneficio de nuestro orgullo de elegidos, debemos admitir la existencia de otras especies conscientes, por lo menos tan conscientes y racionales como el hombre.

Y si admitimos esta pluralidad de seres pensantes, aun suponiendo que sus diversos "hábitat" los hayan moldeado con formas diferentes, ¿no estará nuestra pomposa teoría del hombre usurpando el lugar de una disciplina filosófica más vasta que tendría por misión delimitar lo que hay de esencial en el hombre, prescindiendo de las diferencias entre los "hombres" del universo? Pero, si no queremos hacer de la teoría del hombre una disciplina particular como la entomología, sino la teoría del modo de existencia finito, válido *a priori*, en lo posible, para todo ente que tenga ese modo de ser, ¿tendrá sentido seguir llamándola antropología, esto es: teoría de los distintos "homines" terrestres que se eslabonan hasta el "sapiens"? La antropología filosófica deberá hacer un esfuerzo infinitamente superior al realizado cuando se percató de que el hombre europeo no era la única forma de civilización ni tampoco la más perfecta, el día que se entre en contacto con seres inteligentes de otro mundo. La antropología física y cultural no sentirán quizás el problema, pero la filosofía, con su pretensión de universalidad, deberá sin duda ponerse en cuestión. De todos modos, después de Kant, quien ya se planteó el problema de si la ley moral era válida para todo ser racional, aun los de otros planetas (idea que quizás tomara de Fontenelle, o, a pesar suyo, de Swedemborg), las antropologías existencialistas han llevado el problema a un nivel bastante elevado de abstracción, que permitirá contar con las herramientas mentales necesarias para comprender el problema que la sola existencia de un ser racional no humano plantea. Hemos querido ver en la *s-f* una exigencia de este tipo: la necesidad de una reforma de nuestros modos de pensar, que la filosofía

deberá emprender como toma de conciencia de los problemas más agudos que la época plantea; la que analizamos, es una forma de plantearlos.

Es evidente que el concebir las condiciones de vida de los pueblos estelares puede servir de elemento de juicio para comprender la condición humana misma. El enfrentarnos con ellos, en la ficción, servirá para poner a prueba nuestro derecho a llamarnos seres racionales.

Las conclusiones a que arriban los autores de *s-f* son muy variables: unos son evidentemente cínicos y afirman que lo que distingue al hombre es el empleo racional de la violencia. Bertram Chandler en *The Cage,* siguiendo toda una corriente pesimista en el pensamiento norteamericano, muestra unos astronautas encerrados, como Saturnino Farándula, en un zoológico de otro mundo, donde intentan demostrar su racionalidad. Cuando el teorema de Pitágoras ha fallado (hay insectos que son muy buenos geómetras) y el lenguaje también (muchos animales imitan el lenguaje), los hombres capturan a un animalito y lo encierran en una jaula, y son dejados inmediatamente en libertad, pues *sólo los seres racionales privan de su libertad a otros seres.*

Otros son más optimistas, tal como ocurre con el cuento "Vida última" de De Pina y Hasse, donde la prueba a que se somete una pareja humana consiste en esperar un acto de generosidad que el hombre cumple hacia la mujer.

Algunos autores juegan con la posibilidad de un mundo al revés, donde los portadores de valores estén invertidos, con lo cual se hace difícil reconocer quién es el hombre. En una parodia de las *space-operas* donde reinaban los "monstruos de ojos saltones", Tenn escribió la peripecia de un

profesor de literatura arrojado a un mundo de monstruos de esa especie, donde él, el hombre, es visto como "El monstruo de ojos chatos". Rapta, sin proponérselo, a la novia del héroe local, y es muerto por éste en el duelo final. El cuento de Robinson que mereció los honores de *Les Temps Modernes,* "El laberinto", es también de una trama similar: los hombres creen observar a los venusinos y medir su inteligencia mientras son a su vez observados por ellos.

Otro de los recursos utilizados consiste en someter nuestras costumbres, nuestros odios locales y nuestros intereses mezquinos a la mirada ajena de un visitante del espacio, que como el persa de Montesquieu sabrá destacar los aspectos cómicos que escapan a nuestro hábito. El efecto cómico que produce este "punto de vista del marciano" ha sido y es explotado mucho por los autores de *s-f.*

A veces, se aprovecha para enjuiciar a la entera raza humana, capaz de aniquilarse en una guerra sin sentido: los visitantes llegan de todos los mundos a visitar las ruinas radioactivas de la Tierra y a preguntarse cómo es posible que seres inteligentes se aniquilen a sí mismo: recordamos un cuento en que los visitantes esterilizaban a los últimos sobrevivientes de la guerra nuclear, porque habían llegado a la conclusión de que todas las especies carnívoras son sanguinarias y belicosas, y el hombre era una de ellas.

Ocurre también que haya problemas con la llegada de un ser extraterrestre a la tierra, al que llamaremos "xenoide", de ahora en adelante, empleando una palabra sugerida por Anthony Boucher. A veces las grandes potencias, EE.UU. y la URSS., se disputan los secretos militares que puede encerrar la nave espacial, y obligan al visitante

a marcharse, en vista del primitivismo local; a veces el control que se establece sobre el xenoide para evitar que el secreto de su llegada trascienda a otras potencias, obliga a éste a tomar drásticas medidas educativas sobre el género humano.

En el mejor de los casos se supone que el hombre, entorpecido como está con sus defectos y sus mezquindades actuales, no es digno de conquistar el universo: los astronautas de Bradbury, al llegar a Marte, escupen en las ruinas y arrojan latas y diarios viejos en los canales. En opinión de algunos, los xenoides nos conocen desde hace tiempo y nos mantienen en "cuarentena" desde el espacio, para impedir que, antes de alcanzar la madurez, contaminemos el cosmos con nuestros vicios.

Esta degradación del género humano a poco más que alimañas, parecería indicar que los autores del género tienen un muy bajo concepto del ser humano y sus posibilidades. Sin embargo, una fe sana en el hombre, no el orgullo prometeico, es lo que parece campear en estas utopías negativas. Puede ocurrir que los xenoides dominen por completo al género humano y se lo lleven para criar hombres como ganado, idea sostenida seriamente por Fort. Pero aun en la máxima degradación, los hombres, de corta vida y obesidad monstuosa (*Los adaptables* de Klass) o ágiles, entrenados para tiro y silla (como en la vívida descripción de Fontenay en *The silk and the song*), guardan siempre en sí el germen de la libertad. Amis ha observado justamente este optimismo latente que diferencia a la *s-f*, por ejemplo, de ciertas anti-utopías de la gran literatura, como *Un mundo feliz* de Huxley. Siempre, o casi siempre, hay una escapatoria: reducido al papel de un mero animal, el hombre ter-

mina por recobrar la chispa de su dignidad y penosamente vuelve a subir la pendiente.

Los xenoides cumplen también el papel de 'buenos salvajes" que esperan su descubridor para mostrarle la locura en que está viviendo e instarlo para que vuelva a la naturaleza. Es por ello que el "suplemento del viaje de Bougainville" que Diderot imaginó para conferir a los primitivos una sabiduría olvidada, tiene en *s-f* una enormidad de suplementos adicionales. A veces los primitivos felices ni siquiera ocultan su condición de "tahitianos" y se presentan bajo un aspecto completamente humano; a veces son seres híbridos, y en la gran mayoría de los casos son confundidos por los terrestres con salvajes iletrados, cuando en realidad han superado las limitaciones de la tecnología y la esclavitud de la vida civilizada.

Es entonces cuando los astronautas, descubriéndose ellos como los verdaderos primitivos, abandonan sus escafandras y piden ser iniciados en los secretos de la vida feliz. Casi siempre, como si la experiencia histórica hubiese predispuesto a los autores en contra del colonialismo, las experiencias de contacto son desastrosas: en un cuento de Galouye, los sabios terrestres obligan a unos xenoides alados a dejar de volar, pues han descubierto que esa facultad es teóricamente imposible, dado el tamaño de las alas y el peso de los cuerpos; o bien un error trivial elimina por completo la posibilidad de comunicación por no haber sabido respetar los símbolos locales.

Inclusive algún autor llega a suponer que estos incidentes hayan de provocarse intencionalmente, para obligar a los felices primitivos a no entrar en contacto con la civilización, que les causaría una rápida degradación.

Flota también en el ambiente, como ya hemos visto respecto de los autores soviéticos, un cierto mesianismo, con la convicción de que el contacto con los observadores exteriores habrá de resolver todos los interrogantes humanos, y la incorporación de la Tierra a una comunidad de pueblos galácticos (concebida en verdad sobre el modelo de las Naciones Unidas) habrá de poner fin a las tensiones en este mundo. Invasiones, hace tiempo que no se las ve en *s-f*, aunque fueron comunes en las primeras épocas del género.

La otra clave de confrontación para definir al hombre es el "robot". Hemos visto ya, en la reseña histórica, el remoto origen de los "robots" en la fantasía. Dos símbolos se destacan entre todas estas creaciones literarias: Coppelia y Frankenstein. La primera, como la "andreide" de Villiers de l'Isle Adam, representan al "robot" como máquina perfecta y exquisita, en cierta medida superior al hombre. El segundo es el complejo ocasionado por el poder liberado y la incapacidad de controlarlo. De Coppelia descienden la mayoría de los "robots" surgidos de la escuela de Asimov. Plantean el problema del hombre, porque, guiados por estricta lógica que el hombre mismo les ha inculcado, lo enfrentan exigiéndole análoga coherencia en sus pensamientos y acciones. Otras veces caricaturizan al hombre al mostrar la hipertrofia de su carácter técnico, tal como hacen los "robots" de Simak.

El complejo de Frankenstein, bastante común en los primeros años del género, en que los "robots" no eran más que una variedad de B.E.M. destinados a asustar a la muchacha de turno, ha ido eclipsándose a la par que surgía la cibernética como ciencia. Se tendía entonces a destacar la lógica infle-

xible del "robot", aun en los aspectos que podían hacerla monstruosa, al tomar al pie de la letra las órdenes y sugerencias hechas en lenguaje figurado. Hay cuentos clásicos de "robots" que, enfrentados con el último hombre, lo matan al intentar activar sus circuitos termostáticos; otros que confunden la astronave con el cuerpo por haber olvidado cuál era la forma de sus creadores, o bien que persiguen a un hombre por estar calibrados para cazar objetos de un peso determinado.

Generalmente, en los cuentos posteriores, las enormes calculadoras son las que se encargan de asumir el papel del villano: son frecuentes las descripciones de estados perfectos y totalitarios regidos por una computadora. *Sam Hall* de Anderson es la lucha de un hombre contra una de tales máquinas para devolverle la libertad a su pueblo; y es un combate mental, en el cual le introduce datos falsos pero coherentes acerca de una supuesta rebelión, hasta que la rebelión se produce en realidad y la máquina se desorienta.

A veces, según el criterio del autor, esta "mecanocracia" (Breuer) es benévola y conveniente, cuando la máquina se rige por principios comprensivos y encamina al hombre a su propio perfeccionamiento. Esta peligrosa "fuga de la libertad" aflora en la Máquina de Juegos de Van Vogt, que rige con su lógica no aristotélica los destinos de la ciudad, o en *Los humanoides* de Williamson, donde se sostiene que el hombre debe poner la conducción de sus asuntos en manos de los "robots": estas obras son, sin embargo, antiguas y las mecanocracias actuales son vistas como pesadillas temibles.

La máquina calculadora puesta al control de las operaciones bélicas es casi una realidad. Sa-

bemos que las máquinas de la Rand Corporation asesoran al gobierno estadounidense respecto de todas las operaciones bélicas y previenen, sobre la base del cálculo de probabilidades, las guerras posibles y los ataques sorpresivos. Los autores de *s-f*, antes de que esto ocurriera, habían imaginado su evolución lógica: el desplazamiento del hombre, con el cual la máquina se hace dueña del juego (las operaciones bélico-matemáticas se basan en la Teoría de los Juegos de Von Neumann, generalización basada en el ajedrez, las damas, etc.) y disfruta del placer de la partida, desplazando sobre un tablero planisférico contingentes de peones, caballos y alfiles humanos, en amable encuentro con su adversario mecánico.

De tal modo, Dulce et Decorum (palabras tomadas del adagio latino "dulce y decoroso es morir por la patria") son dos supercomputadoras, respectivamente soviética y norteamericana, que, habiendo destruido ya a la humanidad entera en su juego militar, buscan en el pasado hombres para inmolarlos en su destructiva tarea (Knight). El elemento dramático empleado para destacar la estupidez de la guerra total suele ser a menudo una máquina: se tienen así la máquina vendedora que, en medio del bombardeo atómico, continúa ofreciendo bebidas gaseosas a los peatones, o el cohete automático que todos los días a la misma hora parte con destino a un blanco enemigo que ya no existe hace tiempo.

El "robot", en cambio, posee características enteramente distintas. El paso de la calculadora lógica e inhumana al "robot" humanoide lo da la calculadora que se interroga a sí misma acerca de su destino. Sherman Townes, en el *Problema para Emmy,* nos muestra una computadora empleada en

un laboratorio científico que un día comienza a descuidar los problemas que le plantean sus operadores y llena largas y nostálgicas cintas con las palabras "quién soy-quién soy-quién soy"...

El "robot" mismo, cuya larga historia hemos investigado ya, es una creación enteramente mitológica, cuyo simbolismo merecería sin duda un estudio más detenido. Se ha señalado a menudo que, como el sentido común lo indica, una máquina de múltiples usos, adaptada a todas las funciones necesarias para ser un perfecto esclavo, como el "robot", no tendría necesariamente forma humana. Más bien veríamos brazos mecánicos como los que se emplean en la industria atómica, accesorios hogareños enteramente automáticos, máquinas agrícolas enteramente autocontroladas, y dispositivos semejantes. La forma humanoide sería totalmente innecesaria para una perfecta funcionalidad, de modo que la subsistencia de un mito de este tipo, entroncado con los "homúnculos" de la alquimia y el Golem de la tradición, viene a llenar una necesidad espiritual más honda. Es una personificación de la máquina, una especie de patrono de la técnica, un rostro al que se puede dirigir una interrogación. Ante un mundo incomprensible, no emotivo, el inconsciente humaniza la máquina y le proyecta los arquetipos de su inconsciente: hay toda una fuente de datos inestimables para un análisis psicoanalítico de cierta envergadura en todo esto.

Un inteligente autor de *s-f*, Poul Anderson, se ha hecho cargo de esta alternativa y ha planteado el problema del primer y único "robot", quien comprende que su utilidad es solamente experimental y sus creadores habrán de abandonarlo y desmante-

larlo cuando deje de ser útil (*Don Quijote y los molinos*).

Este descubrimiento, casi único en el género, tiene su antecedente en aquellos autores que ponen en escena "robots" que se lamentan de sus limitaciones. "Virtuoso" de Goldstone es el "robot" que aprende a tocar el violín de su amo, pero la misma noche que llega a dominar la técnica instrumental lo abandona, pues se ha dado cuenta de que los "robots" "no tienen sentimientos que expresar a través de la música", la cual es algo demasiado fácil para ellos.

A veces, sin embargo, reflexionando sobre su propia condición, el "robot" llega a considerarse superior a los hombres mismos. Hay un cuento de Asimov, titulado "Razón", donde un "robot" supervisor de otros autómatas a cargo de una central transformadora de energía se pone a meditar como un nuevo Descartes y llega a la conclusión de que si piensa, es. De allí, en una eficaz parodia de las meditaciones cartesianas, concluye también la existencia de un creador, que no puede ser el hombre pues éste en muchos aspectos es más débil que él; será pues la propia estación transformadora, a la que también los hombres sirven. La estación se convierte así en el ídolo de una especie de religión creada por el "robot", lo cual es tolerado y estimulado por los humanos, por propia conveniencia. En realidad, este cuento no tiene sentido autónomo si se lo desglosa de la cadena de episodios en que está inserto, una verdadera evolución de las máquinas. Los "robots" de Asimov, escritor norteamericano de origen ruso, son quizá los más humanos de la *s-f*, y así como en "Razón" los hemos visto filosofar, en otras obras muestran tener preocupaciones religiosas.

La obra de Asimov, *Yo, robot,* va desde los primeros modelos de autómatas obreros (similares en todo a los primeros androides de Capek) hasta máquinas psicológicamente humanas, que gobiernan con todo desinterés la sociedad humana. Las opiniones de Asimov no se inclinan netamente por una mecanocracia, aunque este tema aparezca a menuda en su obra, entremezclado con lamentaciones sobre lo perdido respecto de la vida preindustrial. De todos modos, la epopeya de los "robots" de Asimov está enteramente construida sobre tres leyes, creadas por él, que han sido aceptadas por la mayoría de los escritores como convenciones indiscutibles. Se trata de tres axiomas sobre los cuales se supone que están construidos los circuitos mentales de todo "robot", constituyendo el sistema de inhibiciones que le permiten ser responsable e inofensivo para el hombre.

Las "Tres leyes de la robótica" establecen que un "robot" no deberá dañar, ni siquiera por la inacción, al hombre, deberá cuidar de su integridad y deberá obedecer todas las órdenes dadas por seres humanos. La serie entera de los cuentos está basada, como una cadena de teoremas, sobre estas tres leyes. Cada cuento significa un acertijo basado en un conflicto con una de las tres leyes: se señala luego el apoyo brindado por los "robots" al hombre en su conquista del espacio y concluye cuando éstos toman pacíficamente la conducción de los asuntos humanos.

El "robot" de Asimov representa una mayor personalización de la máquina, y su figuración mitológica más neta; representa ya un organismo mecánico a quien la cibernética ha dotado de autocontroles que lo hacen conducirse casi como un ser humano; existe ya una notable diferencia res-

pecto de aquellas máquinas primitivas de Kuttner, que se planteaban el problema de destruirse a sí mismas como un problema técnico más.

Generalmente, estos compañeros mecánicos son también sus herederos, cuando aquél se destruye por su locura, y entonces se preguntan en vano qué hacía que el hombre fuese irremplazable y a la vez tan irracional y suicida. Lester del Rey describe los "robots" que, luego de milenios de haber desaparecido el hombre, descubren el modo de reconstruirlo artificialmente, y reconociendo en él ese algo que tanto los había preocupado, el "instinto", es decir las motivaciones irracionales, no pueden menos que reconocerlo como amo (!).

Simak, en quien se ha visto un profeta del "retorno a la tierra" (en realidad lo es en muy menor medida que Bradbury pudiera serlo), divide el mundo, al final de su *Ciudad*, entre tres especies ya completamente incomunicadas entre sí y que, sucesoras del hombre, a quien consideran ya como un ser imaginario, conservan, deformadas, las cualidades de aquél: los perros encarnan el elemento emocional, la poesía y la religión; las hormigas, el espíritu de organización y el gregarismo. Los "robots" simbolizan la voluntad de dominio sobre la naturaleza: son los únicos que aún construyen astronaves y máquinas, y esperan la vuelta del hombre para ponerse a su servicio.

Pasamos ahora al Superhombre. Xenoides y "robots", pasado el entusiasmo inicial que los hacía superiores al hombre, son puestos a su misma altura y sirven de artificio literario para ver con mirada ajena la sociedad y criticar sus bases. En cambio, con el superhombre nos hallamos ya en un plano distinto, algo que está tan lejos del hombre como éste lo está del animal.

La idea de que el hombre debe ser superado, en pro de algo más grande y venidero, es, junto con el culto de la Humanidad o de la Revolución, uno de los fetiches abstractos que han pretendido reemplazar en la vida humana el amor al prójimo concreto.

Se ha dicho, por otra parte, que el futurismo y el superrealismo, especialmente este último, si no hubiese renegado de la ciencia[3], habrían podido convertirse en teorizadores de la *s-f*. Un famoso texto superrealista llevaba por título "Habrá una vez", mientras que el Tercer Manifiesto, firmado por Breton luego de la desilusión revolucionaria, sostenía, con el carácter de "un mito nuevo" inspirado en James y Novalis, esta exaltación del superhombre:

> "El hombre no puede ser el centro, el punto de mira del Universo... Uno puede dejarse llevar a creer que existen en un más allá del hombre, en la escala animal, seres cuyo comportamiento le sería tan insólito como el suyo puede serlo para el insecto o la ballena... Tales seres se manifestarían a nosotros "en el temor y el sentimiento de la casualidad"... A estos seres ¿habrá que situarlos detrás de un espejismo o darles ocasión de descubrirse?"[4]

Nadeau, quien reproduce con mucha cautela estas palabras, niega que deba atribuírseles un sentido literal. Pero si consideramos que un movimiento derivado del superrealismo, encabezado por un ex-militante (Pauwels), el "realismo fantástico", insiste con textos de *s-f* y declaraciones explícitas sobre esta posición, las cosas cambian de aspecto. El "realismo fantástico", que no es una

filosofía, como puntualiza su pontífice, pretende ser con respecto al superrealismo de Breton algo así como lo que el socialismo "científico" de Marx fue para el "utópico" de Fourier. Puede canalizar estas oscuras aspiraciones de su antecesor, aunque para ello no necesitaría apoyarse en la ciencia-ficción. Aparte todo esto, ¿qué es la llamada "resaca del futuro" sino una imagen inspirada en la voz del superhombre que Zarathustra oía?

Volviendo a nuestro género, el creador de este tema es, sin duda alguna, Stapledon, el padre de todos los mutantes y superhombres de la *s-f*. Su *Odd John* anticipa y caracteriza ya a todos los superhombres del género, con sus parlamentos a lo Zarathustra, su hastío por todo lo humano, demasiado humano, y sus proyectos utópicos. No hay que olvidar que Stapledon era un filósofo (Joad tiene palabras elogiosas para él) y que la fuente de su Superhombre está en Nietzsche. Stapledon fue durante tiempo uno de esos curiosos marxistas que, como Jack London, combinaban la extrema izquierda con la extrema derecha, Marx con Nietzsche, aunque luego alcanzó una posición personal. Luego de la Segunda Guerra Mundial, con la experiencia del fracaso que implicaba, enfocó el problema del hombre desde el extremo inferior de la escala, y concibió un perro humanizado por la ciencia que juzgaba también desde su ángulo al hombre. El Superhombre de Stapledon no estaba concebido a la manera de Nietzsche, es decir como un hombre liberado por la inversión de los valores, sino que debía tener algo más espectacular para ser un personaje de novela: por ello Stapledon lo proveyó con poderes mentales superiores, inteligencia sobrehumana y algunos poderes adormecidos en el hombre común: telepatía, cla-

rividencia, psicokinesia. Juan Raro logra reunir a otros "mutantes" como él (el término habrá de popularizarse sólo más tarde) y forma en los Mares del Sur una comunidad utópica, cuya moral está más allá del bien y del mal; viendo que el mundo no estaba maduro para recibirla, y varias potencias intentaban reducirla, la colonia comete suicidio colectivo. La *s-f* norteamericana se vio en un momento inundada de mutantes monstruosos y telépatas, particularmente por la obsesión de Campbell puesta en la bomba atómica. En muchos casos imitaban a Juan Raro o alguno de sus semejantes, muy bien caracterizados individualmente. En realidad, la palabra "mutante", como lo sabe cualquiera que recuerde las nociones elementales de biología, proviene de los trabajos de Hugo de Vries, quien allá por la época de Darwin opuso a la selección natural las variaciones bruscas que había registrado en algunas especies vegetales. Los trabajos de Morgan, quien provocó mutaciones experimentales en las moscas drosófilas, adquirieron repercusión popular cuando se las relacionó con las radiaciones atómicas, y tanto investigadores como periodistas se extendieron sobre las mutaciones que habían de provocar las armas nucleares. De allí a desencadenar una verdadera psicosis del mutante en *s-f*, había un paso. Los mutantes de la *s-f* no están necesariamente provocados por la radiación atómica, sino que son superhombres latentes tras un aspecto enteramente normal o aun anormalmente inferior. El rasgo de inferioridad aparente estaba en algunos de los superhombres de Stapledon: otros se han encargado de atribuirles aspecto monstruoso o bien mentalmente infantil o deficiente.

La otra obra capital para el desarrollo del mito

es *Más que humano* de Sturgeon; aquí la mutación consiste en ser complementario: el mutante está formado por un grupo social que vive en simbiosis, formando casi una sola personalidad, bajo la dirección de una mente rectora, la cual a su vez nada podría hacer sola. "El fabuloso idiota" es el coordinador, y el resto de la célula mutante está integrado por un delincuente juvenil, una jovencita esquizofrénica, dos niñitas bobas y un mogólico: como se ve, la periferia de la sociedad civilizada, en un complacimiento del autor por buscar fuera de los cauces de la normalidad una guía conductora: pensemos en los héroes de los filmes de Fellini y veremos que la tendencia es la misma.

Estos inadaptados inadaptables combinan poderes más fabulosos que los amigos de Juan Raro: el niño mogólico es un calculador mental, las niñitas negras teleportan, la jovencita es clarividente, todos los demás son telépatas, etc.

La idea del niño prodigio es un verdadero lugar común en *s-f*, a menudo confundida con la del *enfant terrible*. En casi todos los casos se basa en el desarrollo de poderes "psiónicos", es decir parapsicológicos. El supuesto de que la "psiónica" llegara a convertirse en una ciencia tan exacta como la física es una manía que, como las ideas forteanas o la dianética, el género parece haber contraído tempranamente: no es extraño que en las convenciones se den conferencias sobre este tema a cargo de investigadores de Duke o de otro laboratorio similar.

Los niños mutantes, con sus poderes psiónicos, suelen estar basados en el modelo de la Alicia de Lewis Carroll; jugando, aprenden a usar sus facultades y las emplean con toda ingenuidad; *Es-*

trella de Mark Clifton descubre la naturaleza del tiempo y la manera de evadirse de su rueda incesante. Los niños terribles de Lewis Padget descubren lo mismo a través de un trabalenguas de la misma Alicia y se evaden de nuestro universo. Otros, verdaderos monstruos como el de Matheson, traman horribles venganzas o bien emplean sus poderes ilimitados para crear un mundo de pesadilla en el que mandan a sus mismos mayores y les hacen efectuar acciones grotescas. El cuento más terrible de la *s-f*, en este sentido, es "It's a good life" de Blish, donde la mente de un niño de tres años ha llevado a un asteroide por un solo acto de enojo a todo el pueblo que lo rodea: obliga a toda la comunidad a aparentar amabilidad con él, pues de no hacerlo los aniquila.

Recordemos los niños terribles, aunque ya no mutantes, que creó Bradbury. Aquí se trata más bien de una alegoría de la incomunicación generacional y una caricatura sangrienta de la familia urbana. Dotados del poder de crear un mundo fantástico donde los leones pueden realmente comerse a las personas, los niños de Bradbury, a quienes esos mismos padres han criado pensando únicamente en la propia comodidad, no vacilan en entregárselos a los leones, para sacárselos de encima...

Los niños terribles más conocidos entre los mutantes quizá sean los de Clarke: en su escatología fantástica la mente cósmica que se halla latente en la materia misma de los planetas hace eclosión a través de niños mutantes que bien pronto han de despersonalizarse y desmaterializarse para dar lugar al nacimiento de esa semidivinidad.

La telepatía, de todos modos, aparenta ser una de las prerrogativas que casi todos los autores parecen atribuir al hombre futuro: adquirida por mu-

tación o difundida por métodos de enseñanza especial, intuimos que quizá represente el deseo compensatorio de una comunicación existencial profunda. El *Hombre demolido*, uno de los clásicos de la década del 50, basa su sociedad de telépatas en la comprensión mutua a nivel profundo; allí se castiga a los asociales privándolos de toda comunicación. Combinando este tema con el de la "nostalgia rural" y con el de las Arcadias, suele hacerse caer a los astronautas en una de estas comunidades "místicas", donde aprenden que, a diferencia de lo que su civilización frenética parece enseñarles, el camino del verdadero progreso está allí, en la comunidad espiritual y la armonía con la naturaleza, lograda a través de las fuerzas mentales.

La mitificación de este tema en épocas de la hegemonía de Campbell, cuando la "psiónica" hacía furor dentro del género, llegó a ser alarmante, hasta que comenzó a ponérselo en ridículo.

Así, nos hallamos con un cuento bastante mediocre pero sintomático de Cogswell, "Factor límite", donde los superhombres, que se desplazan por levitación y prefieren la telepatía al teléfono, convienen en que este mundo de masas y máquinas ruidosas está hecho para los mediocres de la especie "homo sapiens" y ellos ya no pueden hacer nada por redimirlo. Resueltos a comenzar de nuevo en un nuevo mundo, abandonan la Tierra.

Pero en medio del espacio se encuentran con un caballero de sombrero y bastón, quien, a la manera de un soñador de Chagall, flota a la par de su astronave y los interroga sobre su destino. Enterado de sus propósitos, recuerda que en su pueblo la migración de los superhombres se ha producido hace centenares de años. Alborozados, los mutantes terrestres ven en este hecho una con-

firmación de sus teorías y le piden más detalles: es entonces cuando les muestra el mundo de los superhombres, quienes languidecen en la miseria, mientras los mediocres han evolucionado mucho gracias a su técnica. Él mismo es un normal, que se desplaza por el espacio gracias a un artificio mecánico; los poderes mentales, afirma, tienen un factor límite, que es la energía potencial del organismo, mientras que las máquinas pueden teóricamente hacerse cada vez más grandes y perfectas.

En otro cuento, "Backwardness" de Anderson, los superhombres de la Federación Galáctica vienen a la Tierra a ofrecer su sabiduría milenaria y son reverenciados como semidioses, hasta que un aprovechado terrestre descubre su candor y poca perspicacia y consigue venderles el puente de Brooklyn y varios edificios públicos.

No podemos cerrar este tema sin aludir a las cadenas de cuentos basadas en mutantes y superhombres. Entre ellos, nos referiremos a los "cuentos de Hogben" creados por Henry Kuttner, acerca de una grotesca y cómica familia de montañeses; sus derivados pueden verse hoy en ciertas series televisivas llamadas "de humor negro", aunque casi nada tengan que ver con el auténtico humor negro. Los montañeses de Kuttner, aparentemente ignorantes e incivilizados, descienden en realidad de una familia que, en tiempos del Renacimiento, descubrió la energía atómica a través de la alquimia, y fueron afectados genéticamente por la radiación, con lo cual tienen poderes mentales y físicos superiores. Estas razas de superhombres que se hacen pasar por hombres comunes e intentan dominar a la sociedad normal son comunes a partir de *Slan,* la novela de Van Vogt (en la que era posible ver la alegoría del racismo), en las

novelas de Williamson o en *Los amos del tiempo* de Tucker, grupo de inmortales telépatas que han naufragado en la Tierra hace milenios, víctimas de una catástrofe espacial.

Estos últimos, que en realidad no son superhombres sino xenoides, pero que son perfectamente humanos en su aspecto corporal y reacciones mentales, se vinculan con los más patéticos y "humanos" de los superhombres de la *s-f*, el "Pueblo" de Zenna Henderson. Su autora, quien es maestra rural, ha escrito una saga acerca de otra maestra que va buscando a través de pueblos de los EE.UU. a los sobrevivientes de su Pueblo, los náufragos de una astronave que ha caído en la Tierra. Éstos han llegado inclusive a formar una colonia, pero mantienen ocultos sus poderes psiónicos (en algunos casos los han deliberadamente olvidado) para protegerse del racismo de los terrestres, que ven en ellos brujos que levitan y leen el pensamiento. La *Gente del pueblo* es una de las creaciones más logradas de la *s-f*, precisamente porque está basada en un mínimo de recursos espectaculares: se funda en una sola hipótesis e instaura un mundo tan armónicamente concebido que hace que sus personajes adquieran verdadera vida propia.

2. Los infiernos utópicos.

"Los manipuladores de la profundidad están adquiriendo, con sus operaciones por debajo de la superficie de la vida norteamericana, un poder de persuasión que ya es asunto de justificable preocupación pública". Estas palabras de Vance Packard, escritas en 1957, pertenecen a su famoso libro *Las*

formas ocultas de la propaganda, conocido y comentado ya lo suficiente para que no tengamos que detenernos en él. Esta obra fue la primera en alertar a la opinión pública acerca de las técnicas de investigación motivacional y el empleo de técnicas psicológicas, hipnotismo y proyección sublimal en la publicidad de los productos en los que nada una economía de la abundancia.

Para los que creen aún que la *s-f* es cosa de adolescentes, ésta es otra ocasión para recordar que el lector de ficción científica fue y es el último en sorprenderse por la idea de que nuestra sociedad podía ser manejada de tal forma. Así como el "sputnik" no lo sorprendió, el lector de *s-f* está plásticamente dispuesto a concebir tantas posibles deformaciones de la estructura social que es el último en alarmarse y el primero en desconfiar de lo que muchos aceptan como evidente. El utopismo y especialmente el utopismo negativo son formas de la duda metódica. La prueba de ello está en que ya en 1952, Galaxy había publicado la primera versión de la novela *Mercaderes del espacio* (*Mundo de ocasión*), donde la investigación motivacional era tomada en su forma naciente con toda la gravedad de sus consecuencias, y se desarrollaba una sociedad donde todos los actos del ciudadano-consumidor estaban regidos por la propaganda. Su autor principal, Frederick Pohl, a quien Amis proclama con cierta exageración como el máximo exponente del género, había trabajado durante un tiempo en publicidad y la experiencia adquirida le permitía imaginar una sociedad en la cual las agencias publicitarias, a través de las campañas de ventas, controlan la nación, mandan diputados al Congreso, tienen bajo su poder a los grandes capitalistas y al presidente de los EE.UU., como un

mísero empleado. Esta despiadada deducción de consecuencias, en sí obvias, se hacía en nombre de una confusa "vuelta a la tierra" poco convincente políticamente, pero vislumbraba ya las consecuencias antidemocráticas de aquel régimen.

Los medios de Wall Street, representados por las revistas empresarias *Tide* y *Printer's Ink*, dedicaron divertidos comentarios al libro, mientras *The Industrial Worker*, periódico gremial de izquierda, descubría que "la *s-f* y el movimiento revolucionario de la clase trabajadora tienen algo en común".

Las sátiras de Pohl sobre la propaganda y su mundo llegan a ser sumamente mordaces; en otro cuento "The wizards of Pung's Corner", se habla de una agencia de publicidad llamada "Yust & Ruminant", parodia evidente de "Young & Rubican", a la que conocen los lectores de Packard. Esta agencia constituye, en el cuento, uno de los cinco lados del Pentágono y gobierna las operaciones militares así como las compras de armamentos y se encarga de hacer la publicidad entre los oficiales, mediante folletos, manuales de figuras llamativas y pegadizas coplas publicitarias. Gracias a todo ello, las fuerzas armadas, provistas de todos los artificios que la técnica y la comodidad proveen, se vuelven tan torpes que un grupo de aldeanos alzados en defensa de sus derechos municipales los ponen en fuga con una escopeta.

La propaganda es uno de los temas persistentes en la obra de Pohl. Los matices de la sátira, a veces decididamente grotesca, van desde "Happy Birthday, Little Jesus", donde, por obra de los grandes empresarios, la Navidad ha perdido al fin no sólo su sentido cristiano, sino aun el "tradicional", y es simplemente una ocasión para hacer liquidaciones (los niños cantan, en lugar de vi-

llancicos, *jingles* comerciales, en los cuales aparecen desenfadadamente los nombres reales de las principales fábricas de artículos hogareños), hasta "The Tunnel under the world", donde, en una pesadilla real, un hombre descubre que ha muerto hace meses, así como todo el pueblo en que vivía, y sus almas han sido compradas por una compañía publicitaria, quien los ha encarnado en "robots" diminutos para hacer experiencias de mercado en un pueblo típico de provincia: su función consiste en asimilar la nueva propaganda y reaccionar conforme a ella. Leemos en Packard que el doctor Dichter contrata niños para que vean televisión y opinen sobre los programas durante todo un día...

La pesadilla de un mundo dominado por la propaganda, a la que ya estamos condicionados y a la que muchos reaccionan como las moscas ante el DDT, es decir habituándose y desarrollando anticuerpos, es una de las pocas predicciones que la *s-f* del pasado haya acertado, lo que nos llevaría a creer que quizá los cambios económicos sean más previsibles que otros.

Si abrimos, en efecto, el libro de Wells *Una historia de los tiempos venideros,* hallamos junto a una sátira de ciertos aspectos del capitalismo de la época, hoy superados (los obreros son obligados a vestir permanentemente un mameluco azul que los distingue de la casta burguesa), pasajes que nos sorprenden por el realismo con que Wells anticipaba una calle de nuestro tiempo:

> "Hacia la derecha se volvían ruidosamente las vías que conducían al Este, hacia la izquierda las que llevaban a la dirección opuesta. Adelante y atrás, a lo largo de un cable por encima de ellos, iban y venían unos hombres gesticulando, vestidos como paya-

sos, marcado cada uno, en la espalda y en el pecho, con una letra gigantesca, de manera que al mirarlos reunidos se podía leer en la hilera que formaban: PíLDORAS DIGESTIVAS PERKINGE...
En la fachada de la izquierda, un disco inmenso, que brillaba intensamente y refulgía de colores fantásticos, tornaba incesantemente y letras de fuego aparecían con intermitencias, así: SI ESTO OS MAREA... Y añadían, después de una pausa: TOMAD UNA PíLDORA DIGESTIVA PERKINGE..." [5]

El cuento más terrible quizás que se haya escrito sobre este tema lleva por título "Year Day" (Henry Kuttner). Los locutores de televisión, tan conocidos por todos, se han convertido en dos arquetipos omnipresentes que atraen a los hombres y las mujeres como amantes alucinatorios. Un matrimonio fracasado que parece volver a hallar comprensión cuando por un instante el cielo rutilante de luces de neón y poblado de voces comerciales queda oscurecido, descubre que los arquetípicos locutores han penetrado tanto en sus vidas que la mujer, convencida de que en ese mundo la felicidad es imposible, huye a un paraíso artificial. Allí, sumergida en sueño hipnótico, se le inducen a perpetuidad sueños donde predomina el fantasmal vendedor. El esposo, al descubrir la verdad, huye, como Orfeo, a la superficie, sólo para hallar en todas las calles la imagen de aquél, que lo saluda desde cada pantalla y cada cartel.

Todo este panorama infernal, donde la publicidad es caricaturizada con caracteres tan truculentos que nos obliga a romper con nuestras convicciones ingenuas respecto de ella, no es más que un ejem-

plo de lo que llamaremos "utopías negativas". Ruyer propuso para este género, cuyo nacimiento sitúa a mediados del siglo pasado, cuando bruscamente desaparecen las anticipaciones optimistas y comienzan a aparecer las predicciones aciagas, los nombres "anti-utopía" y "contra-utopía". Este autor parece seguir el significado popular de Utopía (modelo de perfección) y no el etimológico, que no establece valoración (Ou-topos, en ningún lugar).

Las utopías negativas atacan, como hemos visto, ciertos supuestos valores de la cultura materialista de Occidente, que coartan de manera sutil la libertad personal y espiritual, en especial modo. Bradbury, bastante conocido ya, ha hecho sentir su protesta contra el mundo imbecilizante de la televisión (*Fahrenheit 451*), del auto (*The Pedestrian*), de la música funcional (*The Murderer*), de las técnicas de aprendizaje (*Referent*). En la primera obra de esta serie describe una especie de macartismo masificante, que quema cuanto libro halla en nombre de Franklin (!) y persigue a los que piensan. Sus precursores en esta línea fueron Beam Piper y McGuire, con su *Null-ABC*, donde los lectores de libros son considerados comunistas y delincuentes. *Null-P* de Tenn es otra sátira, en la cual la humanidad va degenerando por la dictadura de los mediocres, hasta ser superada, en la evolución, por los perros...

Son escasas las anti-utopías donde aparezca el comunismo dominando el mundo o los "Pueblos libres" luchando contra él; a este respecto, los autores occidentales revelan mayor madurez o mayor libertad de espíritu que sus colegas rusos, para quienes la referencia a los últimos tiempos del capitalismo es obligada. La misma guerra fría, lle-

vada a sus histéricas conclusiones y prolongada indefinidamente, es tema de *Los últimos días de Los Ángeles* (George O. Smith), pero carece de valoraciones de tipo chauvinista: la actitud moralista de la *s-f* no la inclina por fáciles tomas de partido y la defensa ciega de los intereses nacionales. Ataca dondequiera que vea la libertad amenazada, aunque lo sea por aquellos que dicen defenderla. Aparecen, en cambio, algunas formas de super-fascismo, pero sólo esporádicamente, mientras que la crítica a ciertas contradicciones internas de la economía del derroche, con su fiebre de producción y su espantajo de la crisis, se hace sentir constantemente: nótese bien, sin embargo, que esta crítica nunca es marxista, a pesar de la manera en que está formulada. Bradbury lo hace desde una perspectiva cristiana, otros sobre la base de un liberalismo jeffersoniano.

Albert Teichner, en el cuento "The Junkmakers", satiriza la fiebre del consumo mediante un "Día Sagrado" en el cual los ciudadanos apilan sus artefactos hogareños y sus autos en la calle y ven con alegría cómo el camión recolector se los lleva a la destrucción, la mayoría aún nuevos, para volver a comenzar con otro crédito y otros artefactos. Mejor logrado aún está "The midas plague", de Pohl, donde los pobres son los que más tienen que consumir, para que la industria siga funcionando; un hombre se convierte en héroe nacional porque descubre que los "robots" pueden consumir las cosas (gastar ropa, por ejemplo) mucho más velozmente que el hombre, de modo que asegura las bases para una superproducción de muchos años. Otro espantajo muy usado por los autores de utopías negativas es la superpoblación, amenaza que algunos se representan de manera

ingenua y otros con una lucidez envidiable. Entre las creaciones de Ballard hallamos esta pesadilla desarrollada en universos cerrados y coherentes: así en "Billennium" el poseedor de un cuarto de dos metros por tres es envidiado tanto como hoy el dueño de una mansión, mientras que en "Build-up" el mismo tema es tratado a la manera de una Biblioteca de Babel borgiana, con sentido simbólico: la ciudad representa el universo, presumiblemente. Estos temas responden a las inclinaciones aristocráticas de su autor, cuyo instintivo rechazo de la sociedad de masas se convierte en temor enfermizo en un cuento como "Las flores del tiempo".

El temor de una superpoblación incontrolada, combinado con una justificada alarma respecto de las dificultades que engendraría de persistir junto a ella nuestros vicios estructurales en lo económico-social, lleva a algunos autores a conclusiones muy pesimistas. Tenn, por ejemplo, habla, en "Amigo de la familia", de un ejecutivo que todos los días a la misma hora sale de la empresa, toma el cohete intercontinental para ir a casa y se sienta a leer su microfilme. Allí, la limitación de los nacimientos se conecta con la renta del ciudadano, y, al ser degradado de categoría social el héroe del cuento, se ve obligado a decidir de cuál de sus hijos se ha de desprender. A último momento interviene un solterón rico que se encarga de adoptar una de las niñas; lo mismo ocurre en otro cuento de Wilson, donde un xenoide venido en plato volador protege a un matrimonio que ha infringido las leyes anti-bebé, llevándoselos providencialmente a su mundo, donde su raza está en fase de declinación a causa de la esterilidad.

Otras veces se ha pensado en un sistema en el

cual el empleado es jubilado hasta que comience a trabajar: a los cuarenta años, cuando debe hacerlo, el antiguo empleado es eliminado pulcramente por incineración, y el otro pasa a hacerse cargo del puesto. También se ven sistemas de crédito donde el contribuyente paga las deudas de su abuelo y contrae otras que deberán pagar sus descendientes, o la civilización dominada por una droga eufórica.

Las "utopías feministas", como las llama Amis, ocupan también un lugar importante en nuestra galería de horrores: obras de Wyndham y Sohl muestran sociedades enteramente femeninas, donde la reproducción partenogenética ha creado una especie de mujeres que se bastan a sí mismas en todo sentido. Jessamyn West ha supuesto aun algo peor: un inexplicable accidente que hace crecer a los niños y encogerse a los mayores altera las relaciones de autoridad. Philip Wylie concibió una desaparición mutua de los hombres y las mujeres, abandonados a su suerte en mundos paralelos por no haber sabido hallar una solución digna al problema de la relación de los sexos.

Robert Crane pone en acto una revolución de jóvenes, más coherente y verosímil que la anterior, donde se impide desempeñar ningún puesto público o privado a los mayores de 40 años. Sheckley, por fin, lucubró una sociedad de criminales perfectamente coherente, con una moral al revés y una justicia injusta.

Toda esta serie de utopías negativas que han reemplazado a las ensoñaciones político-sociales tan comunes hasta el siglo pasado, parecen enfatizar el elemento deshumanizante, hasta monstruoso, de la civilización industrial, extremando el alerta, pero sin dejar morir la esperanza. Amis

nos hace notar que los panoramas no son nunca negativos o desesperados por completo. El héroe de Huxley en *Un mundo feliz* termina por suicidarse. Amis imagina que si hubiese sido un personaje de ciencia-ficción, la obra no hubiese concluido con su suicidio sino con una rebelión de los islandeses o una mutación imprevista en alguno de los tanques, que originara una especie de hombres libres. Ya D'Astorg había notado, con respecto a *Nosotros* de Zamiatin que "siempre hay un Más Allá del Muro", un lugar o un grupo para el cual las cosas son distintas. La perspectiva es también diferente en "1984" de Orwell por análogas razones. Las utopías, sin embargo, no han desaparecido: luego de un largo reinado coincidente con el mito del progreso, la utopía sufre una brusca caída en el siglo pasado, casi en la misma época en que la filosofía abandonaba los grandes sistemas metafísicos. Sin embargo, la forma más persistente de utopía era aquella que se colocaba enfrentada con la civilización occidental y en su misma línea evolutiva: el mito dieciochesco del "Buen Salvaje".

Los viajeros del s. XVII, en efecto, con sus relatos sobre costumbres ajenas a Europa y organizaciones sociales de los "salvajes", habían sembrado la idea del relativismo cultural. Los "philosophes", aprovechando esta experiencia, hicieron de ella y del pensamiento científico eso que se ha llamado el "Siglo de las Luces". El mito del Salvaje, que, guiado por las solas luces de la razón no contaminada por la vida civilizada, sabe vivir conforme a la ley natural, gozando de una felicidad mayor a la del europeo, agobiado por la conciencia del pecado y las consideraciones metafísicas, se entroncaba con la antigua creencia en las

Islas Afortunadas, donde otrora se creía que algunos vivían como dioses.

En la actual ciencia-ficción, las islas vuelven a aparecer bajo forma de planetas, lo cual, como observó Ruyer desconociendo el género, es una forma práctica de concebir mundos cerrados con leyes propias.

El rechazo de ciertos peligros que encierra la existencia enajenada de las grandes ciudades, expresado, como ya hemos visto, en anti-utopías que atacan las formas de distribución de la riqueza o los absurdos del derroche, se expresa también como rechazo, en bloque, de la tecnología y la sociedad industrial, la búsqueda de un mundo ficticio donde, a semejanza de la Tahití de Diderot, no existan ni máquinas, ni clases sociales, ni obligaciones penosas. El ataque a la máquina es efectuado por escritores que confunden los planos de una manera un poco ingenua. Por lo demás, en el género existen todos los matices: si en una época predominaba el énfasis en el progreso técnico, otras épocas y otros autores llegan a proponer la tecnocracia como panacea, mientras algunos, como Bradbury, se limitan a criticar el mal empleo de la técnica al servicio de falsos valores. La posición de aquellos que, acusando a la máquina y al industrialismo de todos nuestros males, proponen que, a la manera oriental, tiremos todo por la borda y volvamos a la vida pastoril, es calificada por Amis de "nostalgia rural" o "síndrome de Simak". Para comenzar, analicemos la primera denominación. Entiende Amis que buena parte de la *s-f* es expresión del hastío del habitante de las grandes ciudades norteamericanas y traduce la nostalgia por los dorados días de las granjas y los pueblos de provincia. Esta acusa-

ción es bastante europea en su forma, y la volvemos a hallar en otro europeo, el crítico francés Hubert Juin. Al prologar un cuento de Abernathy, de atmósfera bastante neurótica por cierto, donde una ciudad-Moloch devora a sus súbditos, aquél también dice que los autores de *s-f* ponen en sus obras el tedio y el resentimiento del habitante de las grandes ciudades norteamericanas. Todo esto será muy dramático, pero estos ensayistas parecerían olvidar que también Europa tiene sus grandes ciudades, en nada diferentes de aquéllas, y el problema es evidentemente más vasto de lo que los literatos quieren hacernos creer.

Los orígenes de la nostalgia rural en la *s-f* aparecen en una obra inglesa, *Erewhon* de Butler, cuya inclusión entre los precursores del género es dudosa, al igual que su contemporánea, también nostálgico-rural, el *News from nowhere* de William Morris.

En *Erewhon* se encuentra la Biblia de los antimaquinistas, la prédica de una especie de Lanza del Vasto satírico.

Se recordará que el autor ha encontrado en Nueva Zelandia una civilización perdida, caracterizada a la manera de Utopía como "erewhon", anagrama de "nowhere" o "En ningún lugar". Sus habitantes sostienen ideas perfectamente opuestas a las de los europeos progresistas (no curan las enfermedades físicas, pero sí las morales) y han eliminado todas sus máquinas en una especie de fervor iconoclasta, inspirados en el libro de uno de sus filósofos. Butler dedica casi tres capítulos de su obra a reproducir este imaginario Libro de las Máquinas, con todas sus argumentaciones en contra de la caldera de vapor. Sugiere el filósofo que puede trazarse una historia natural evolutiva

de las máquinas en la sociedad humana, a la manera del origen darwiniano de las especies; la selección natural y la adaptación al medio hacen que una simple herramienta se transforme, con el correr de los siglos, en una enorme y pesada máquina, que con el correr del tiempo puede adquirir autoconciencia y, lo que es peor, poder de reproducirse por sus propios medios, con lo cual, el hombre, que ya hoy es bastante esclavo de sus máquinas (debe alimentarlas, mantenerlas en buen estado, engrasarlas, etc.), llegará a ocupar un lugar en la sociedad mecánica parecido al que ocupan los caballos y los perros en la suya. Oigamos cuál es el tono general de la obra:

> "Son las máquinas las que actúan sobre el hombre y lo hacen hombre, tanto como el hombre ha actuado sobre ellas y las ha hecho máquinas; pero nosotros debemos elegir entre la alternativa de soportar muchos sufrimientos en la época presente o vernos gradualmente superados por nuestras propias criaturas hasta que ocupemos en relación a ellas un rango superior al que las bestias de los campos ocupan respecto de nosotros" [6].

Son muchas, en verdad, las obras de *s-f* en que aparece un tema similar: van desde un paraíso natural intacto hallado en otro planeta, donde los buenos "primitivos" están ajenos a las complicaciones de la técnica y la han reemplazado ventajosamente por la psiónica, a aquellas comunidades en las que el terrestre, para entrar, es obligado a despojarse de sus hábitos mentales urbanos y su inteligencia técnica. En otras se escapa a un mundo paralelo, donde volver a empezar, manteniendo un contacto más íntimo con la naturaleza

(Robinson, *The Fire and The Sword;* Jerry Sohl, *La aguja*). En general, creemos que las muestras de nostalgia rural no son tantas como sostiene Amis, aunque en el cuento "The Waveries" (Brown), que él da como ejemplo, esta tendencia esté evidentemente exagerada.

La otra denominación, "síndrome de Simak", se refiere a Clifford Simak, uno de los grandes del género, cuya temática tiene una vertiente similar a Bradbury, y al cual Amis, reacio ante todo lo que pueda tener aspecto de "poético" o "sentimental", rechaza caracterizándolo poco más o menos que como "reaccionario". En definitiva la acusación de nostalgia rural se circunscribe a la obra *Ring around the sun,* y algunos cuentos del tipo de "Final Gentleman". La obra principal, "Ciudad", en efecto, va mucho más allá de la mera desintegración de las ciudades y la vuelta a la vida agraria, sino que describe la sucesiva desintegración de la especie humana y su superviviencia a través de perros, hormigas y "robots". Si hacemos una comparación justa, hallaremos que el mismo Pohl, a quien Amis toma como paradigma, llega con su ideología "conservacionista" mucho más lejos que Simak.

No puedo pues explicarme por qué Gérard Diffloth pone como epígrafe de una fotografía de Simak: "Sus robots se hacen campesinos...", cuando en "Ciudad" ocurre más bien lo contrario.

Por otra parte, así como se pueden encontrar muestras de nostalgia rural en ciencia-ficción, también las hay del extremismo opuesto: la tecnocracia, hecho del cual Amis se ha percatado, sin darle la misma importancia. Amis nota, en efecto, elementos fuertemente tecnocráticos en la novela

La nube negra del astrofísico Fred Hoyle. La trama de la obra está salpicada de textos en los que se aboga por la toma del poder por los científicos: un grupo de astrónomos, que han descubierto una amenaza para el mundo, bajo forma de una energía inteligente que causa enormes perturbaciones a la Tierra, niegan a los políticos y militares casi toda información al respecto, se encierran en una especie de plaza fuerte y entran por fin en contacto con la mente cósmica que llega del espacio. El tono de los discursos difiere algo de lo que hemos visto en Butler y en sus secuaces:

> "Vivimos en una sociedad que contiene una contradicción monstruosa, moderna en su tecnología, pero arcaica en su organización social... El fundamento tecnológico de la sociedad actual está en pensar en términos de números. Por otra parte, en cuanto su organización social está basada en pensar en términos de palabras, se produce la verdadera separación entre la mente literaria y la mente matemática...[7]

Una postura más extremada todavía la hallamos en un cuento de "robots", muy interesante por otra parte, de W. Miller, autor del celebrado "Cántico a San Leibowitz".

En este texto, "Dumb waiter", una ciudad ha sido evacuada durante la guerra atómica y, al volver a ella, sus habitantes se encuentran con que el cerebro electrónico que gobierna los servicios públicos se lo impide, por considerarlos infractores a las leyes de tránsito, etc. La mayoría opina que hay que destruir la máquina, pero un ingeniero, arriesgando su vida, elude la persecución de los "robots" policiales y vuelve a tomar el control de la máquina, con lo que incorpora a

su axiomática fundamental un esquema similar a las Tres Leyes de Asimov. Al rescatar a la viuda de un artista, sitiada como otros en la ciudad, aprovecha para darle un grave sermón:

> "Un no tecnólogo no tiene derecho a tomar parte de una civilización tecnológica. Es como un toro en una vidriera de porcelana. Eso es lo que ocurrió en nuestra era. Se les dieron a los políticos herramientas poderosas. Fracasaron en entenderlas, y causaron la caída de la civilización con ellas... (Los niños) deberían aprender los principios de la lógica y la semántica antes de los diez años... Si se entrenara al hombre común en los métodos científicos de razonamiento, resolveríamos nuestros problemas en seguida" [8].

Evidentemente, cuando leemos estas líneas y recordamos que, según nos aseguran De Camp y Amis, la *s-f* es el principal material de lectura en los laboratorios nucleares, y a la vez el género predilecto de los "tecnócratas" soviéticos (Bergier), nos alarmamos un poco. La idea de una criptocracia de científicos y tecnólogos, que operara al margen de los gobiernos y las diplomacias conocidas, asusta un poco. Pero, repetimos, se trata de tendencias extremistas que hemos contrapuesto simplemente a la nostalgia rural para mostrar lo riesgoso que es juzgar en bloque el género. Con todo, la actitud de Bradbury, quien se niega a poseer auto no por rechazo hacia la máquina sino por no solidarizarse con ciertas formas de vida alienadas, se halla entre las más equilibradas. Bradbury objeta la máquina en cuanto está al servicio de intereses materiales indignos, cuando como la televisión es empleada para embrutecer

hipnóticamente a las masas. Pero sus descripciones expresan una vivencia de tal simpatía hacia la máquina misma, a la que personaliza y llena de intenciones, que nos lo revela no como un poeta aristocrático, sino como un hombre solidario con su tiempo, que solamente le pide que sea más pleno humanamente. Al final de una de las mesas redondas de *Playboy*, donde los mayores autores opinaban, de una manera bastante superficial, de problemas sexuales posibles y reales, Bradbury interrogó a todos diciendo: —Y el amor ¿qué tiene que ver con todo esto?

Ese mismo sentido común aflora en una parábola suya con la cual cerramos esta revisión. Trata de un emperador chino (por un fácil exotismo, los negros, los latinoamericanos y los chinos clásicos ocupan en el universo personal de Bradbury el papel de poseedores de un arte de vivir superior) a quien un súbdito lleva como obsequio su invento: una máquina voladora. Provista de grandes alas movidas por poleas y engranajes, planea sobre la cabeza preocupada del sabio emperador, quien escucha luego su apología: la máquina voladora servirá para acortar las distancias, para hacer que los hombres se entiendan mejor y eleven sus condiciones de vida.

Inexplicablemente, el emperador manda quemar la máquina y decapitar al inventor. A sus cortesanos reunidos explica que había presentido cómo la máquina podría llegar a arrojar piedras sobre las ciudades o aun explosivos, convirtiéndose en instrumento de muerte, por lo cual había mandado que se borrara hasta su recuerdo.

Luego de administrar así justicia, el emperador se retira al jardín privado de su palacio: el lector podría pensar que todo termina allí, de manera

más bien reaccionaria. Pero el jardín del emperador es muy peculiar; es un jardín mecánico donde los hombrecitos pasean y las aves vuelan impulsadas por sutiles mecanismos, ante la vista de lo cual el emperador exclama que aquélla es la máquina verdaderamente útil, la que produce belleza. Creemos que, aunque no esté ni manifiesta, ni explícita, ni completa, esta idea de que la máquina debe liberar al hombre y no ser empleada para hacerlo esclavo de otros hombres es la que subyace bajo todos estos planteos en la ciencia-ficción actual.

Por otra parte, aun entre los autores soviéticos, a quienes una eficacísima disciplina espiritual se supone que podría impedir tales reflexiones y sentimientos, afloran ciertos textos como el que sigue, de Efremov, quien pone en boca de un arqueólogo que investiga restos del s. XX, estas palabras:

> "Se jactaban de su técnica, sin advertir que se iban tornando más salvajes en el aspecto moral y emotivo. Miraban con desprecio al pasado y no veían el futuro..." [9].

Claro está que las ruinas en cuestión son norteamericanas. Aunque un desliz aparece aun en medio de la entusiasta descripción de la utopía futura. Aquí también es un negro quien se encarga de dar la voz de alerta a la civilización tecnológica:

> "El africano confió a Clara sus viejos temores de que la humanidad se desarrollara de un modo demasiado racional, demasiado técnico, repitiendo —en forma incomparablemente menos monstruosa, claro estaba— los errores de la antigüedad...
> —Yo también he sufrido al percibir que no

estaba en perfecta armonía con la vida —repuso la muchacha—. Necesitaba más de lo antiguo y bastante menos de todo lo que me rodeaba. Soñaba con la época de las fuerzas y los sentimientos no derrochados, que se habían ido acumulando, por selección primitiva, desde el siglo de Eros, que floreció en la antigua cuenca mediterránea..." [10].

Como vemos, este tema merece un mayor detenimiento, porque trasluce inquietudes comunes a diversos sectores de la cultura mundial contemporánea (rusos y norteamericanos, científicos y poetas) y se revela como reflejo de un problema más vasto y vital para la civilización.

3. Tiempo y espacio.

Cualquier observador, aun superficial, habrá notado que la *s-f* depende de una cosmovisión definitivamente copernicana. Entendemos por esto que no sólo es copernicana en lo que respecta al acatamiento de una verdad científica, sino en su disposición espiritual. La imagen del universo de la que es solidaria la *s-f* ha perdido toda diferenciación, así como el prejuicio de que existan "lugares privilegiados". En esta cosmovisión, la Tierra no es más el Mundo sino un pequeño planeta perdido en el espacio infinito, junto al cual se extienden otros espacios, infinitos tanto cuantitativa como cualitativamente y es, a veces, simplemente el hogar que añoran los astronautas, y otras un mundo más en una organización galáctica. La idea de los "universos paralelos" coexistentes con el nuestro, aparentemente originada en una vulgarización de

las geometrías no euclidianas, en las especulaciones de Minkowski y en otras más actuales, sobre la antimateria y los antiuniversos, reviste en el lenguaje del género un carácter enteramente mitológico. Respecto de Lovecraft, quien según sabemos influyó mucho en el género, es fácil mostrar cómo una tal concepción de universos dentro de universos, y especialmente de los pasajes mágicamente privilegiados por los que se va de uno al otro, proviene de la mitología céltica: en la rica leyenda áurea irlandesa es muy común el pasaje de monjes o mancebos a través de una puerta mágica a un lugar donde el tiempo transcurre más lentamente, un mundo maravilloso. En la mitología céltica, como en la *s-f*, aparentemente más científica, el Otro Mundo no está fuera o más allá de los límites de éste, sino que coincide con él, y hay lugares privilegiados donde ese contacto y ese pasaje se hacen posibles. La mitología de Lovecraft, en sí ajena a los caminos andados por la *s-f* tradicional, arroja sin embargo luz sobre esta comovisión sedimentada a partir de la ciencia, la imaginación y la fantasía popular. En su novela *La llave de plata*, alegoría de un camino interior hacia la verdad, Randolph Carter (el mismo Lovecraft) atraviesa la última puerta, la que guarda el Gran Secreto y, en su experiencia espiritual, las olas del tiempo le revelan el fundamento de lo real:

> "Ellas le enseñaron que cada figura en el espacio no es sino el resultado de la intersección, por un plano, de alguna figura correspondiente y de mayor dimensión, así como el cuadrado es la sección del cubo y un círculo la sección de una esfera. De la misma manera, el cubo y la esfera, figuras de tres dimensiones, son la sección de for-

mas correspondientes a cuatro dimensiones que los hombres no conocen más que a través de sus conjeturas y de sus sueños. A su vez, esas figuras de cuatro dimensiones son la sección de formas de cinco dimensiones y así seguidamente, remontándose hasta las alturas inaccesibles y vertiginosas de la infinidad arquetípica. El mundo de los hombres y de los dioses de los hombres no es más que la fase infinitesimal de un fenómeno infinitesimal, la fase tridimensional de este minúsculo universo cerrado por la Primera Puerta..." [11].

Nos hemos extendido con este texto porque es, bajo su forma esotérica, el mejor epítome de una compleja cosmovisión, que, a través de los Mitos de Chthulhu, ha ido impregnando como una convención tácita todo el género. Amis señala que el *space-warp*, es decir la "torsión espacial" o la "zambullida en el hiperespacio" con que los astronautas de las novelas acostumbran a acortar camino entre las estrellas es, científicamente, un absurdo tan grande como el "robot": no sabemos, en efecto, si la idea se ha originado en la física relativista o en mitos como el de Lovecraft, pero lo cierto es que esta relatividad y precariedad de lo humano terrestre depende de una imagen del espacio y del tiempo realmente compleja, que rebaja a nuestro mundo al rango de una simple partícula.

La idea de universos paralelos, coexistentes con el nuestro y sin embargo diferentes radical o parcialmente, no se da casi nunca desprovista de una argumentación respecto del tiempo y las decisiones humanas, las que se supone generan estos mundos paralelos. Esto explica también la postura olímpica propia del lector de *s-f*, la cual puede llegar al

ridículo en el caso de algunos aficionados: pero así como nos mueve a risa ver a un clan de aficionados titularse "Liga *Terrestre* de Ficción Científica", recordaremos que gracias a esa actitud no hubo nunca discriminación racial o religiosa entre ellos: quizá fomentar una actitud que vuelve a poner al hombre, ser pensante y finito creado en la Tierra, en su posición pascaliana de "junco pensante" sería enormemente provechoso entre las jóvenes generaciones.

La epopeya del hombre en la conquista del cosmos rara vez es tratada como una empresa imperialista de los terrestres, en cuanto especie, que sojuzguen a todos los demás seres racionales o no del universo; sólo en la *space-opera* se hace cierta aquella humorada de Butor según la cual la Federación Galáctica se parece mucho a la UN. y el Imperio Enemigo a la URSS. El tema de la conquista del espacio está casi abandonado, aproximadamente desde cinco o seis años antes de que los viajes espaciales reales comenzaran. Sólo a veces hay alguna página de Bradbury ("Las doradas manzanas del Sol", exaltación de Prometeo, "Icaro-Montgolfier-Wright", etc.) y de Sturgeon ("El hombre que perdió el mar") o algún otro que exalta la conquista del espacio como una empresa heroica: más bien se subrayan sus peligros y sus consecuencias.

Los mundos paralelos, desarrollados en múltiples "dimensiones", divergentes de nuestro sistema, volvemos a hallarlos en la ya mencionada "Ciudad", de Simak, así como en otros cuentos de este autor ("Dusty Zebra", "Carbon Copy"), donde la comunicación se hace de modo fortuito y el otro mundo se presenta como inexplicable. "Universo de locos" de Brown, caído ahora en manos de Fellini, es una

perfecta muestra de un universo construido sobre la base de premisas diversas de las nuestras.

A veces, estos universos paralelos parecen ser vías de escape de la realidad, psicológicamente bastante peligrosas. En *Disappearing Act* de Bester, los disconformes huyen de una guerra tonta, la Guerra del Sueño Americano, a un mundo autosatisfactorio, creado por su propia imaginación. En *Adjustment* de Moore, un loco se crea un universo mucho más satisfactorio que el real y convence al psiquíatra de que lo acompañe. Mildred Clingerman, en *Mr. Sakrinson's Halt* descubre un pueblo incierto, en el Sur Profundo, donde los blancos y los negros son hermanos.

A veces se pone en duda la realidad de nuestro propio mundo: los esposos Kuttner, Henry Kuttner y Catherine Moore, tienen un cuento incluido ya en muchas antologías, inclusive una de Caillois, donde un hombre que se hace atender por un psiquíatra, por creerse un insecto culto que vive en otro universo, resulta serlo en realidad, y un psiquíatra insecto lo cura de la ilusión de ser hombre.

En otras épocas tuvieron circulación los mundos "emergentes" de autores como Cummings o Wandrei, universos de los cuales el nuestro sería un átomo.

No olvidaremos tampoco los mundos del sueño, donde se materializan pesadillas e ilusiones. Su creador es Lovecraft *(The Dream Quest of Unknown Kadath)* y también han cultivado este subgénero F. Belknap Long (*Humpty Dumpty had a great fall*), Phillips (*Dreams are sacred*) y C. S. Lewis (*The shoddy lands*).

El pasaje del mundo real a uno de los paralelos suele hacerse por un lugar privilegiado, algo así

como la misteriosa y simbólica Puerta en el Muro de Wells: en un caso, será una experiencia fortuita realizada con modelos topológicos, o un campo de fuerzas que se extiende por otras dimensiones, pero difícilmente será objeto de una exploración deliberada: el elemento misterioso se mantiene así intacto como en los viejos mitos celtas.

Esta idea tan poco usual, desarrollada por la *s-f*, lleva a resultados que suenan a superrealistas: "El abonado" de Philip K. Dick es un común empleado que todos los meses saca, mecánicamente, su abono para el tren suburbano hasta encontrarse un mes con que el empleado de la boletería asegura que su pueblo no existe, y que es la primera vez que lo oye nombrar. En algún lugar del tiempo y de las vías férreas se abre el acceso a otro universo casi idéntico al nuestro; pero en el mismo lugar donde aquí se extienden campos baldíos, allí ha surgido un pueblo suburbano igual a muchos otros. Lo fantástico, lo absurdo y no controlable irrumpen en lo rutinario de este modo, alterando por completo la forzada armonía de una vida de oficinista.

Otros cuentos son más crueles en este aspecto: "El americano desaparece" de Beaumont lleva la misma idea a consecuencias kafkianas: luego de meses y años de ir de la oficina a la casa, del trabajo al hogar y a las mismas diversiones programadas, sin ningún elemento imprevisto, el tiempo se anula y la propia existencia del personaje, cíclica como una misma imagen que se va repitiendo al infinito, se volatiliza; el hombre se vuelve invisible y sólo recobra su figura cuando se le ocurre hacer una travesura que siempre había soñado hacer cuando niño...

En las obras comunes, que carecen de las impli-

caciones que este cuento tiene, la generación de los mundos paralelos depende directamente del tiempo. Los mundos paralelos no coexisten desde el principio, como los posibles de Leibniz, sino que son engendrados por las decisiones humanas libres: por cada decisión que tomo existen muchas que omito, y ellas dan lugar a un mundo que, a partir de entonces, irá divergiendo del nuestro cada vez más. Ocurre a menudo que un personaje se halla súbitamente en un mundo donde se ha casado con la mujer que lo rechazó en éste, o donde siguió la carrera que siempre había deseado seguir: no siempre, sin embargo, estas fantasías son tan compensatorias.

Esta clase de construcción fantástica tiene sus reglas determinadas y complementa los otros dos métodos de invención de mundos, las utopías negativa y positiva. Su creador es nada menos que un filósofo, Renouvier, y él es quien le dio su nombre, "ucronía".

Así como "utopía" significa "en ningún lugar", "ucronía" es "en ningún tiempo". La utopía positiva utiliza el método constructivo apriorístico (axiomática coherente, vuelta a la reconstrucción de la realidad), la negativa utiliza la *extensio ad absurdum,* y la ucronía, lo que los lógicos modernos llaman "condicionales contrafácticos". Por razones desconocidas para nosotros, Versins introduce una sutil distinción entre ucronías y "universos arborescentes", para el caso indistinguibles.

Todos hemos pensado alguna vez cómo hubiera sido la historia si alguno de los grandes conquistadores hubiese sido detenido en su carrera, o si la nariz de Cleopatra hubiese sido distinta (Pascal) o si los moros hubiesen vencido en Poitiers (Toynbee), etc.

La suposición de que un solo hecho puede alterar la fisonomía de la historia, llevó a Renouvier a escribir su *Bosquejo histórico apócrifo del desenvolvimiento de la civilización europea, no tal como ha sido sino como habría podido ser.* Suponía en ella una imaginaria restauración de la República Romana, hecha por Marco Aurelio a inspiración de la filosofía estoica, que altera todo el curso de la historia posterior: el fortalecimiento de la moral pública y privada, el abandono de los cultos groseros en beneficio de la razón, etc., evitan que el Imperio se desmiembre bajo los embates bárbaros y la Edad Media ocurra de una manera muy distinta.

La mente liberal-positivista de Renouvier le hacía pensar que el cristianismo se hallaba irremediablemente contaminado de autoritarismo oriental y su relegación al Oriente contribuiría a purificarlo, haciendo que los cismas y las luchas intestinas de la Iglesia pasaran a ser conflictos regionales. De tal modo, eliminada la enojosa inercia de las invasiones bárbaras y los años de la Alta Edad Media, el cristianismo entraba en Europa sólo en el Renacimiento (en realidad, más bien un Nacimiento) bajo su forma protestante. Los viajes y descubrimientos, incluyendo a América, ocurren así varios siglos antes de lo efectivo, y el progreso de las instituciones va a la par del adelanto tecnológico, sin revoluciones ni fanatismos. Renouvier hace este ejercicio utópico para ilustrar sus propias concepciones en materia de filosofía de la historia y de la religión, pero sienta las bases para futuros empleos del mismo método. En una nota final, donde abandona el tono semidocumental de la obra, presentada como una crónica que va pasando de mano en mano a través de muchas

familias que vivieron en épocas de intolerancia, proporciona una fundamentación teórica, incluyendo un modelo geométrico del método seguido. Se da cuenta de lo difícil que resulta suponer que en un determinado momento histórico se dan sólo dos alternativas mutuamente excluyentes, y sólo dos, y reconoce que ello es mucho simplificar:

> "...Es mucho simplificar hablar de una dirección simplemente doble. Esta ficción es permitida hasta cierto punto en razón de la facilidad que la lógica y la moral nos proporcionan para convertir en dicotomías las resoluciones humanas, reduciéndolas en cada caso al problema de *hacer o no hacer* un acto determinado. Pero, en realidad, las maneras posibles de obrar son múltiples y se entrecruzan en muchos sentidos antes de desembocar en un resultado preciso. Ya puede advertirse qué abstracciones se hacen necesarias" [12].

Por su parte, los autores populares de *s-f* han recibido estas nociones por vías muy indirectas y a menudo independientes, aunque llegan de manera intuitiva a las mismas conclusiones que el filósofo, pues en la ficción suponen su veracidad. Oigamos lo que dice Fredric Brown:

> "Hay entonces UN NÚMERO INFINITO DE UNIVERSOS COEXISTENTES... Son igualmente reales, e igualmente verdaderos. Pero una infinidad de universos significa que TODOS LOS UNIVERSOS CONCEBIBLES EXISTEN. Hay, por ejemplo, un universo en el cual esta escena se está repitiendo exactamente, salvo que tú (o tu equivalente) estás usando zapatos castaños en lugar de negros. Hay un infinito número de

permutaciones de esa variación, tales como una en que tienes un ligero rasguño en tu índice y una en que tienes cuernos purpúreos..." [13].

La idea básica de la ucronía, según la cual una decisión tomada en el curso de la historia, en caso de ser distinta, podría alterar el curso de la historia misma, parece haber sido usada mucho por autores del género, si nos atenemos a De Camp. Según informa éste, dio lugar inclusive a un simposio de cuentos y ensayos que llevó por título "Si... o la historia vuelta a escribir" (1931), con contribuciones de escritores notables. Churchill parece haber contribuido con un ensayo titulado *Si Lee no hubiese vencido en la batalla de Gettysburg.*

Curiosamente, éste es el tema de un clásico de la ficción científica: *Bring the Jubilee* de Ward Moore, que desarrolla todas las implicaciones de un mundo basado en el supuesto de que los Estados Confederados vencieron en la Guerra de Secesión. El protagonista, nacido en ese universo, donde los EE.UU. son un país subdesarrollado, hay locomotoras familiares en lugar de autos y Eisenhower es coronel, Jung comisario de policía y Shaw teólogo, se apasiona por la historia de la guerra de Secesión.

Al inventarse la máquina del tiempo se atreve a hacer un viaje al pasado para ver de cerca la batalla, y provoca un accidente involuntario, del cual resulta muerto un oficial sureño que iba a tomar una posición estratégica, con lo cual el Sur pierde la batalla y el mundo posible del que venía el viajero desaparece en la nada.

La ucronía de Moore, sin embargo, adolece de muchos defectos, en cuanto su mundo paralelo no depende directamente del hecho de quien venció

en Gettysburg, sino que intervienen muchas posibilidades colaterales, tales como la existencia de un Imperio Español y una Unión Alemana, que en nada dependen de aquella conexión histórica. Mucho más consistente y lógica es la reciente creación de Philip K. Dick, *The man in the high castle,* acerca de un mundo donde el Tercer Reich ha ganado la guerra y se divide el mundo con el Japón (Italia ha quedado absorbida por los nazis), y en el cual describe las "soluciones" nazis de los problemas raciales (aniquilamiento de negros e indios a instancias de Rosemberg, orgías en el castillo de Goering, etc.).

La vieja idea que Wells desarrolló en *La máquina del tiempo,* destinada simplemente a profetizar sobre el futuro del capitalismo, tuvo una descendencia enorme en la ciencia-ficción norteamericana.

Con el supuesto de que el tiempo es una dimensión que puede ser recorrida mediante un artificio mecánico tanto en dirección al pasado como al futuro, se han creado una inagotable serie de paradojas, a veces ingeniosas, y hasta algunos han supuesto una especie de Policía Temporal, situada en un remoto futuro, cuyos hombres estarían preocupados por impedir toda alteración de la historia que pusiera en peligro la posibilidad de su existencia.

En una mala novela de Van Vogt esa existencia "fantasmal" de los posibles que tanto critican los filósofos aparece tomada al pie de la letra; el responsable de ciertos cambios es llevado al futuro, donde un pueblo extraño, de gentes transparentes, se dirige a él como a quien ha de concretar su existencia, por el momento ambigua; de decidirse por lo contrario, ellos no llegarán nunca al ser...

Esta convención, según la cual un menudo cambio en el pasado puede alterar todo el presente o bien aquellos sectores del presente que incumben en especial modo al personaje, parece haber sido adoptada por todos los escritores del género. El hecho de aplastar un insecto durante una cacería de dinosaurios en el Jurásico puede provocar un terrible "cronoclasma", para decirlo con la palabra creada alguna vez por Wyndham. En un cuento de Bradbury, un desaprensivo cazador mata una mariposa en el período Carbonífero y al volver a su siglo, el s. XXI, halla que ese simple hecho ha modificado tanto la historia, a través de una sutil cadena de cosas, que el idioma es diferente y un dictador de extrema derecha acaba de ganar las elecciones presidenciales. Otros autores, como Bester en "Los hombres que mataron a Mahoma", intentan viajar al pasado para evitar que una persona llegue a existir, matando a sus antepasados, pero nada ocurre pues el tiempo es subjetivo y lo único que han logrado matar son sus recuerdos. Otros, por fin, emplean este artificio para mostrar cómo el pasado es estable y, si bien un hecho atómico puede alterar algunos detalles, las grandes líneas de desarrollo tienden a perdurar.

Las paradojas del viaje temporal son también un recurso muy utilizado para suscitar curiosas situaciones; algunos han creado algunas muy ingeniosas e intrincadas: así, un hombre viaja al pasado y vuelve; insatisfecho con los cambios que ha introducido, vuelve a viajar y se encuentra consigo mismo y así, cada vez que lo hace, aparece un nuevo duplicado. En otros, una persona visita su propio futuro, o bien se da la hipótesis de que seres del pasado o del futuro relativos nos visiten, pero pasen inadvertidos.

V. PROBLEMÁTICA DE LA CIENCIA-FICCIÓN

"Para satisfacer la necesidad de asombro de la mente humana ha surgido una creación masiva y enteramente moderna: ciencia-ficción, la literatura del hombre industrial".

WILLIAM TENN, *On the fiction in science-fiction.*

1. ¿Es la ficción científica una literatura?

A través de todo lo que hemos hablado sobre la ciencia-ficción, desde los intentos de definirla hasta la enumeración de sus temas, hemos debido convenir por razones prácticas que fuese un género literario y debiera juzgarse con los mismos cánones que se emplean para la literatura corriente, tanto culta como popular.

Sin embargo ya Audiberti, uno de los primeros que en Francia se ocuparon del género, había insinuado una duda que reaparece en forma recurrente toda vez que nos paramos a considerar el enfrentamiento entre aquél y la literatura convencional: ¿es realmente la *s-f* una literatura?

Algunas tendencias recientes parecerían indicar

el gradual acercamiento entre escritores tradicionales o innovadores literarios y autores de *s-f*, por la creciente evolución cultural de los últimos y la búsqueda de algo nuevo fuera de la literatura académica.

Según parece, los primeros casos de fecundación mutua han resultado más beneficiosos para el género que para las letras convencionales. Parecería que la euforia despertada por la conquista espacial y la confianza depositada en el progreso tecnológico, así como su contrapartida, la angustia de la bomba atómica, volcaron a algunos artistas de gran público, desde Jean-Luc Godard hasta el escritor sueco Martinson, pasando por Fellini y Durrenmatt, a tratar temas de ciencia-ficción. Sus trabajos gozan de cierto éxito entre quienes ignoran las obras representativas de la *s-f*, pero objetivamente comparadas resultan específicamente flojas.

Según lo señalan Amis y Conquest refiriéndose a algunos de estos autores, y en especial a Burroughs, quien afirma estar escribiendo ciencia-ficción y es objeto de una inexplicable devoción por parte de Ballard, han asimilado solamente la ambientación superficial, por lo cual recargan sus textos de palabras seudocientíficas y de una pomposidad "cósmica" que habrían provocado el rechazo de cualquier editor de la más mediocre revista del género. Las convenciones más trilladas son empleadas por autores de este tipo como vehículo deliberado de ideologías que no coinciden con la actitud madurada lentamente en el género. Algunos escritores del género han llegado incluso a preferir el actual distanciamiento, porque creen que una integración traería la decadencia del género.

¿Por qué entonces subsiste esta separación entre

dos campos, cuando no faltan esfuerzos de acercamiento hechos por ambos lados, y todos o casi todos los estudios que se hacen sobre el género lo vinculan con la ciencia más que con las humanidades? Si tomamos una breve bibliografía del género y nos fijamos en su aspecto exterior, notaremos que la mayoría de los ensayos han aparecido en colecciones científicas: la versión francesa de Amis en una colección de Ciencias del Hombre, el libro de Diffloth en una de sociología y divulgación científica, el estudio de Bergier en una enciclopedia de las ciencias. Sólo en nuestro país, los escasos comentarios hechos al respecto se deben a escritores izquierdistas que engloban el género con la común literatura norteamericana de protesta, negándole autonomía y relegándolo a reflejo de la decadencia del sistema de producción capitalista.

Dejando de lado estos esfuerzos politizantes, que nada tienen que ver con el problema que nos ocupa, la persistencia de esa asociación entre ciencia y ciencia-ficción indicaría aquello que tantas veces se ha señalado: la dicotomía existente entre la cultura científica y la humanística y su incomunicación total: los hombres de formación científico-técnica, que no comprenden ya la literatura actual salvo por "snobismo", se inclinarían por la *s-f* al hallar en ella sus problemas "profesionales".

Ruyer, que en su estudio sobre la utopía roza la *s-f* al hablar de Lovecraft y Stapledon, hace una caracterización de los géneros que nos parece útil para comprender el porqué de aquel divorcio.

Marjorie Nicolson, por su parte, toca los mismos problemas desde el ángulo de la ciencias y, salvando a Lewis, cuya fama como teólogo lo redime de haber escrito ficción científica, relega al

resto del género al nivel de las historietas infantiles, ignorándolo olímpicamente.

Ruyer, decíamos define la *utopía* como "descripción de un mundo construido sobre principios diferentes de los que actúan en el mundo real", la *novela* como "aventuras imaginarias insertas en el mundo real", mientras el *cuento fantástico* estaría "al nivel del sueño y la mentalidad prelógica (sic) con una naturaleza distinta pero sin coherencia lógica". Por último, reconociendo que si bien es difícil distinguir la utopía de la *novela científica* (con la cual podríamos incluir la *s-f*), ésta es "el desarrollo de una posibilidad técnica o científica, cuyos efectos ocurren dentro del mundo real".

Seguramente un ligero conocimiento del género, por lo menos en su forma anglosajona, hubiera desconcertado a Ruyer, y hubiese complicado bastante su simple cuadro de clasificación. En efecto, todos los tipos de utopías que él reconoce y están encuadradas dentro de esa definición inicial se hallan en la *s-f*: las Ciudades de la Felicidad (Arcadias rurales), las utopías críticas (utopías negativas obtenidas por *extensio ad absurdum*), las neutras (mundos paralelos, ucronías no conducentes a utopías negativas), las constructivas (escasas, pero no del todo ausentes) y los ejercicios de fabulación pura (aventuras de *space-opera*).

La "novela científica", en cambio, aparece en su forma pura sólo en la *gadget-story* o en la anticipación rusa, aunque en Occidente parece a punto de desaparecer. En cambio, recursos científico-tecnológicos que en un principio constituían por sí solos tema para una historia ("robot", viaje espacial, máquina del tiempo) pasaron con la madurez

del género a ser simples convenciones utilizadas para introducir situaciones peculiares que el escritor pueda manejar a voluntad. Deberíamos entonces concluir que la "novela científica" tradicionalmente creada por Verne se ha ido paulatinamente transformando en ejercicio utópico; no decimos utopía porque el tipo predominante es precisamente lo que Ruyer llama contra-utopía.

¿Cómo, entonces, explicarnos la existencia de un importante utopismo negativo independiente del género y con caracteres similares a éste, que estaría representado por las obras de Huxley, Orwell, Walter Jens, Jünger, Maurois, Paroutaud, Karin Boye, Werfel, Madariaga, Ionesco?

¿Cómo es posible, descontando por el momento que estas novelas estén inicialmente dirigidas al público "culto", que, de haber una similitud de temas, no haya también una fusión o un intercambio?

Amis nos recuerda que el enfoque es diferente: si los personajes del "Mundo Feliz" de Huxley se rebelaran de algún modo o si el Salvaje, en lugar de suicidarse románticamente, intentara alguna solución más práctica, tal como iniciar una revuelta o alterar los tanques de producción de seres humanos para desarrollar mentes rebeldes, sólo entonces la novela sería de *s-f*. En cambio, Huxley centra el drama en el personaje del Salvaje y lo describe magistralmente, de modo tal que el lector se identifique con él y se sienta él mismo "salvaje" en su rechazo de la mecanización. En las novelas de *s-f*, a menudo, las anti-utopías están construidas con más y más coherentes detalles, aunque difícilmente el lector pueda recordar el nombre de un solo personaje.

Con esto tocamos el punto álgido que hace a to-

da la problemática del género como literatura. Las novelas del género escasamente tienen uno o varios personajes que adquieran vida propia y se perpetúan con independencia de la obra: no existe una verdadera caracterización ni una descripción de personajes hecha con penetración psicológica: la exigencia con respecto a los personajes es que tengan la conducta y las reacciones esperables en el hombre de la calle, en el estereotipo del científico loco o cualquier otro personaje fijado de modo similar. No hay interés por los problemas humanos, por lo menos en cuanto individuales. No interesan las vicisitudes de "x", "y" o "z" y sus conflictos psicológicos, sino que interesan más los conflictos que el Hombre, en cuanto especie, pueda tener. Quizá sea éste el punto de contacto con la mentalidad científica, para la cual sólo existe lo general, y lo individual es sólo un caso de la ley. No importa que el ambicioso propósito de problematizar la condición humana naufrague en la mayoría de los casos en una grandilocuencia verbal y en torpes aventuras. La actitud es lo que vale: los personajes son factores dentro del mundo posible que se describe y reaccionan de la manera que se espera que hagan, de acuerdo con las leyes que rigen ese mundo. El contraste se pone de manifiesto si observamos la manera como la crítica social es llevada a cabo en los distintos géneros. Un novelista del tipo tradicional ataca las costumbres de la sociedad creando personajes que reflejan de manera patente los defectos más notables de ella, y en los cuales todos reconozcamos a alguien, pues, para que la crítica sea efectiva y la obra alcance cierta universalidad, el personaje deberá ser tomado de la realidad e individualizado de manera realista: poco importa que se lo individualice a

la manera de la novela psicológica o de la objetivista, analizado con el realismo del observador científico o deformado a través de espejos temporales y espaciales, multiplicando las facetas en un esfuerzo por penetrar, por agotamiento de las aristas exteriores, en el núcleo de la psique: siempre es la vida interior de un sujeto, ya sea en el reflejo que trasmite a sus actos, ya reflejando su ambiente, el centro de que se parte.

En la novela de *s-f*, aun cuando esté orientada a criticar la misma sociedad, el procedimiento es muy distinto; la demostración es indirecta y global. Se toman los defectos salientes de la sociedad, se los exagera hasta alcanzar sus últimas consecuencias lógicas, y una vez construido un universo absurdo en que se dan, magnificadas, las contradicciones del nuestro, se introduce una especie de sermón donde en tono de ensayo más que de novela se anuncia la tesis.

Es de suponer que en un cuento o novela escritos de acuerdo con las normas tradicionales, la tesis debe surgir de la obra total, pero sin aparecer explícitamente en ningún momento. A veces da la impresión de que el cuento entero, sus personajes desdibujados y poco reales no son más que una excusa para animar de algún modo una alegoría estática construida *a priori*. Más honesto resulta Stapledon, cuando en sus obras capitales, las cuales, advierte, difícilmente podrían ser llamadas novelas, enumera y analiza con criterio de botánico o anatomista distintas civilizaciones y especies imaginarias, sin preocuparse por introducir una trama innecesaria.

Las grandes utopías renacentistas carecían, al igual que los mitos platónicos, de héroes y argumento.

Parecería que el espíritu científico, forma moderna de la actitud teorético- especulativa, cuya inclinación va más hacia la ley que hacia el caso individual, hubiera provocado en el género una hipertrofia tal de lo universal que haría dudar de si éste es realmente una manifestación literaria o bien es algo que vacilaríamos en ubicar entre el mito y la teoría.

El carácter teoremático de los cuentos de *s-f* hace que puedan, a menudo, resumirse en su tesis, sin perjuicio de su asunto y sus personajes: los valores que cuentan son los de aceptación, coherencia y agudeza crítica. A veces resulta difícil incluso reconocer el estilo de un autor del de otro, pues las tesis no dejan lugar para que se luzcan las cualidades narrativas. Sólo una obra como la de Bradbury o la de Ballard sobresale con un estilo definido y se hace reconocible. Ello es posible porque: primero, hay un estilo (cosa que en otros casos resulta dudosa), y luego, hay una temática esencial, dotada de una unidad interna que le confiere una marca peculiar.

Pero ¿cómo es recibido esto por los expertos del género? De Camp asegura que Bradbury "se repite" y Amis lo acusa de "sentimentalismo". A nadie se le ocurre dudar que, evidentemente, Bradbury "se repite", como se repite el artista que luego de realizar una obra maestra sigue pintando cuadros, aun sabiendo que su mensaje estará contenido tanto en una obra maestra como en mil. Pero, desde el punto de vista artístico, esto es todo lo contrario de un defecto. Este contraste de criterios no hace más que manifestar el choque de dos sensibilidades. En *s-f*, a la inversa de la literatura convencional, cuenta más el Hombre que los hombres, el asunto que la trama, el tema que

los personajes. Es así como, cuando se aclama a Bradbury como el creador del primer personaje del género con vida propia (el bombero de *Fahrenheit 451)*, se lo está juzgando con normas que están pensadas para otra realidad, si bien en él se da por primera vez la armonía de materia y forma que caracteriza la obra literaria lograda, y por ello representa un paso adelante.

Según opiniones reproducidas por Amis, los escritores de *s-f* no se consideran a sí mismos como literatos sino más bien como ideólogos, y atribuyen a sus actividades una importancia desmesurada. En cambio, escritores europeos y críticos que acogieron el género en su primera expansión han hecho hincapié en el aspecto literario y, ya sea para criticarlo, ya para exaltarlo, viendo sus vicios estilísticos o sus posibilidades renovadoras, lo juzgaron siempre dentro de esas categorías. René Barjavel, por ejemplo, dando como un hecho la inclusión del género en la historia de la literatura, habla de ella en estos términos:

> "La 'nueva novela' no existe prácticamente en Francia. La novela francesa... tendrá dificultades en recuperar su vitalidad.
> ...Pero es en América donde fluye el río de la novela de hoy. Los primos yanquis de Galahad van a buscar el Graal a las estrellas. La verdadera literatura norteamericana no es Faulkner, Hemingway y sus semejantes, descendientes anémicos de Zola, rama extenuada de la literatura europea del s. XIX: es Bradbury, Simak, Van Vogt, Asimov, Miller, Knight, Blish y mil otros..." [1]

El lenguaje de barricada literaria no debe confundirnos respecto de este texto, si recordamos que la novela no es precisamente el fuerte de la *s-f*,

aunque vale la pena citarlo porque refleja una actitud compartida en su momento por muchos. Ya anteriormente, en 1953, Michel Carrouges escribía en *Cahiers du Sud*:

> "Mientras no tenga su manifiesto, su batalla de Hermani, ni enarbole en popa la oriflama de algún ismo final, una revolución literaria pasa inadvertida. Una revolución tal, que cuenta con decenas de años y centenares de obras, es la revolución de la ciencia-ficción" [2].

Sternberg en Francia y Amis en Inglaterra algunos años después, eran de la misma opinión: Sternberg consideraba que estas obras serán los clásicos del futuro; Amis manifestaba la imperiosa necesidad de que el género se depurase de BEM y de dianética (cuando ya lo había hecho) para incorporarse a las grandes corrientes literarias.

Quizá la más seria objeción que hemos podido hallar contra el género es la de Martin Green [3]. Contrariamente a todas las opiniones que hemos visto, niega a la *s-f* el carácter de literatura, como nosotros mismos lo haremos, aunque lo hace en un sentido destructivo. Comienza Green afirmando que la tesis según la cual la *s-f* carece por esencia de personajes y estructura análogos a los de la literatura convencional es un prejuicio de los antologistas, con el cual pretenden justificar sus limitaciones. Estos antologistas impiden mediante un sutil control que se desarrollen en el género tendencias distintas.

Notemos por lo tanto que los antologistas a quienes se refiere Amis, Conquest, Crispin o Boardman, en la mayoría de los casos no han hecho más que editar en Inglaterra obras norteamericanas que

datan de varias décadas atrás, y sobre las cuales dudosamente hubieran podido influir.

Según este crítico, la ambivalencia del género, oscilante siempre entre la timidez y la altanería frente a la literatura, proviene no sólo de una inmadurez cultural sino de ciertas debilidades básicas, difícilmente superables. Reconoce que hay en este momento más ideas estimulantes en ciencia-ficción que en toda la literaturara de gran público, pero observa que ella, si bien estimula la imaginación de muchas maneras, jamás la satisface. Es literatura desde todo punto de vista, pero al juzgarla con criterio literario se la halla chata, monodimensional y poco convincente para quien tiene el gusto educado en los modelos clásicos. *No llega a ser un género, sino un subgénero,* porque es fruto de una actitud agresiva, antiliteraria, tal como lo fue el humorismo norteamericano del siglo pasado, con sus Twain y sus Bierce, que hacen empalidecer la literatura oficial de la época. Esos autores, talentos salvajes, mezcla de lo ineducado y lo genial, tuvieron su momento de esplendor, tal como hoy la *s-f,* pero su impulso decayó rápidamente cuando los sucedieron escritores cabales que se apropiaron de sus temas, empleándolos como elementos secundarios y marginales. Para Green, la *s-f* será pues un subgénero, la expresión de un cierto proletariado intelectual, los científicos y técnicos de sentimientos ambivalentes hacia la cultura humanística, y desaparecerá cuando aparezcan autores que recojan lo valioso de su herencia, así como la novela de caballerías se eclipsó ante un Cervantes.

Hasta aquí, Green. Por nuestra parte, no vemos cómo la literatura tradicional habrá de asimilarse los temas de *s-f,* aunque sea superficialmente y de

manera "incidental", mientras persista en su postura aristocrática, rechazando el género en bloque como una expresión bárbara, del modo como el mismo Green hace. Si bien conoce convenientemente el género y parece admitirle ciertos valores, su actitud encierra un cierto menosprecio, confiado en que lo tradicional subsistirá a través de las modas.

Si la gran literatura habrá de asimilarse a la *s-f* lo hará (caso hipotético) transformándose profundamente, pues la actitud utópica no es la estética, y lo propio de la *s-f* no son los cohetes y los marcianos, elemento incidental en el que parecería pensar Green, sino la problematización de las posibilidades. No podemos exigir a la literatura, aun cuando abandonase axiomas semejantes al "arte por el arte", que abandone lo que le es esencial y desvirtúe su sentido, invirtiendo los valores mismos y dando preeminencia, por ejemplo, al asunto sobre la originalidad del planteo y el estudio de caracteres. Esto sería como pretender que la literatura dejara de ser literatura.

La existencia de valores y criterios propios, que permite valorar cada obra como un teorema, por sus aportes teóricos y su consistencia sistemática, debería habernos ya convencido de que se trata de algo que es solamente literario en apariencia. La íntima vinculación de la *s-f* con la utopía debería habernos puesto ya sobre la pista. La dudosa clasificación de las utopías, que los estetas rechazan por su carácter didáctico y los historiadores de la filosofía se resisten a incluir en sus manuales por su forma novelística, arroja más dudas quizás sobre el problema, pero nos muestra su origen.

Es éste la arbitraria división moderna en campos de la cultura estancos, con sus objetos corres-

pondientes: lo sagrado, a la religión; lo bello, al arte; lo verdadero, a la filosofía y la ciencia. Es esta convención la que vuelve inclasificable un producto del ejercicio puro de la fantasía disciplinada, que en manos de Platón no hubiera suscitado duda alguna. Los mitos platónicos, en efecto, eran a menudo ilustraciones alegóricas o dinámicas que coronaban las discusiones dialécticas a modo de aplicación de los principios alcanzados en ellas.

Los mitos platónicos son un arquetipo para toda utopía, y aun lo son para la ficción científica. La utopía moderna y la *s-f* contemporánea, en efecto, no son más que mitos platónicos de polaridad inversa; los antiguos eran mitos de la decadencia, pues se fundaban en la creencia de la Edad de Oro, mientras nuestra era, en mayor o menor medida, está orientada hacia el futuro y el Progreso constituye una constante quizá tan ilusoria como la otra, pero no por ello menos constante.

Cuando se aclare el papel del mito en la filosofía platónica, así como el porqué los presocráticos escribían poemas en lugar de tratados y manuales, cosa ya bastante difícil de entender para nosotros, comprenderemos el porqué de esa separación que hiere el alma occidental en ciencia y religión, letras y técnicas, y tendremos por añadidura solucionado nuestro pequeño problema de las relaciones entre literatura y ciencia-ficción.

Dejémos por ahora sentado el principio de que la *s-f* no es ni menos (como pretenden los eruditos) ni más (como creen los entusiastas) que la literatura: es a la vez más y menos que literatura y que filosofía: es *mito,* pero mito *construido* a la manera platónica, que ha tomado la forma de una literatura de masas por exigencias históricas. Los

tiempos apremian, y hasta los profetas que predican el retorno al telar de mano se ven obligados a viajar en avión.

Gústenos o no, éste es el único tiempo que tenemos y no es digno evadirse de él: la *s-f* es una de las pocas manifestaciones lúcidas de los problemas que plantea la técnica y corresponde que se la tenga en cuenta.

2. Canción de cuna para técnicos.

Un lector de *Astounding S-F* que contestó el cuestionario publicado por Campbell antes de la guerra para investigar la ocupación y campo de intereses de los aficionados, manifestó una opinión que es representativa del tercio de científicos y técnicos adictos al género. Dijo que leían *s-f* porque en los cuentos "los experimentos nunca fallan".

Algunos psicólogos (los psicólogos y los críticos cinematográficos pertenecen a esta feliz categoría de gente a la cual se considera capacitada para opinar sobre cualquier tema) han supuesto que ésta sería la oculta motivación que inclina a la gente a leer ciencia-ficción.

Los cuentos de *s-f* serían "canciones de cuna para técnicos" (*technician's bedtime stories*) destinadas a proporcionar una satisfacción ilusoria a aquellos que en la vida profesional se ven sujetos a la frustración de los problemas científicos y técnicos reales. Aparte el hecho de que las estadísticas actuales, aun en EE.UU., darían resultados distintos, y de que la proporción de lectores técnicos varía fundamentalmente en países no anglosa-

jones o en pueblos de menor desarrollo económico, el tipo de cuento que podría satisfacer la necesidad de gratificaciones de ese público, es decir la *gadget story,* ha desaparecido casi por completo, por lo menos en el plano de una consideración seria.

La vinculación de la *s-f* con la ciencia en sus primeras etapas y el empleo de un método que es fundamentalmente la generalización con la cual se construye una hipótesis científica, han hecho que se lograran, a pesar de todo, verdaderas anticipaciones proféticas. Bergier es quien más se ha preocupado por registrar estas profecías y en su artículo "Ciencia-ficción" de la enciclopedia *El mundo de la Ciencia,* así como en su libro *Visa pour demain,* ha enumerado casi todas las anticipaciones que se registran. No nos extenderemos sobre ellas pues no son nuestro objetivo: no nos interesa la predicción de ciertos procedimientos industriales, la producción de materiales plásticos anticipada en una novela o el "invento" de un abono sintético realizado por un escritor. Bergier se ha encargado de rastrearlas y enumerarlas, y nos remitimos a él. Aquí solamente señalaremos a título ilustrativo algunas de las más notables.

Dejaremos de lado por el momento las "anticipaciones" literarias, cuya vaguedad se presta a que se las interprete así o de cualquier otro modo, tales como el "fonógrafo" de Cyrano o los "enderezadores" de Butler, vistos como precursores de la medicina psicosomática.

Entre la masa de las anticipaciones menores (los plásticos, los semiconductores, los adhesivos sintéticos), de los cuales Bergier se hace escriba, se destacan las grandes corrientes de previsión.

Entre ellas, se cuenta la energía atómica, anticipada por Wells y Bogdanov (a la bomba atómi-

ca nos hemos referido al tratar el episodio de *Deadline*), y la astronáutica, cuyos verdaderos pioneros fueron los escritores de *s-f*. Se puede decir que ellos fueron quienes formaron la conciencia histórica necesaria para concretar las experiencias espaciales. Desgraciadamente, no fue su visión épica, sino la lenta penetración de la idea del poderío militar que brindaría la astronáutica lo que impulsó a las grandes potencias a investigar algo que teóricamente hubiese sido posible mucho antes. En realidad esto no es sorprendente: el "descubrimiento" de América, cuyos únicos anticipadores, si se quiere, fueron los monjes de San Brandano, llegó a efectuarse sólo cuando se movilizaron análogos intereses. Es cosa sabida que Ziolkowski, "padre" de la astronáutica, fue autor de cuentos sobre viajes interplanetarios; de Von Braun se dice que escribió también un par de historias, mientras Arthur Clarke, quien precedió a Sedov en la presidencia de la Sociedad Interplanetaria Mundial, es junto con John Peirce, otro escritor del género, el teórico del satélite-relay de telecomunicaciones.

En las obras del doctor Smith halla Bergier la idea de la radioastronomía, que había de ser desarrollada por Jansky tiempo más tarde.

La "bazooka" se hallaba en las historietas de Buck Rogers, subproducto de la *s-f*, mientras que la televisión, el radar, la transfusión masiva y la máquina de traducir aparecen ya en el clásico de Gernsback, *Ralph 142 C-41 +*.

Efremov es famoso en la URSS. por haber predicho en una novela el hallazgo de diamantes en Siberia (su profesión es la geología), mientras que las profecías de Wells se cuentan por decenas; como se ve, no es necesario recurrir al tan trillado

submarino de Julio Verne para hallar anticipaciones técnicas en la *s-f.*

Esta circunstancia se debe probablemente a que muchos de los autores poseen una formación científico-técnica (Asimov, Anderson, Clarke) y, en los comienzos del género, muchos científicos de nota escribían con seudónimo en las revistas populares de *s-f,* para aventurar en forma literaria ideas que aún no habían sido verificadas con los hechos. En lo que respecta a las profecías en el campo de las ciencias humanas, Bergier manifiesta su incredulidad acerca de cualquier predicción sociológica, pues cree que la sociología no es aún una ciencia, y por ende, careciendo de leyes constantes, hace imposible toda predicción científica en esa área. Sin embargo, el número de predicciones técnicas fallidas (las profecías de Wells sobre la guerra de 1950, tal como el mismo Bergier las desmenuza) es comparable al de los aciertos, y no podría negarse que *El talón de hierro, Las S.S.* y *Exiles of the Moon* son anticipaciones del fascismo, el nazismo y otros régimenes reaccionarios.

En realidad, tanto podría insistirse sobre los aciertos como sobre los fracasos, porque en el campo sociológico también se registran notables errores, el más notable de los cuales es *El mesías del cilindro* de Donnely, que ponía al piadoso pueblo ruso en cruzada contra el comunismo imperante en el resto del mundo, puesto que el pueblo de la Santa Rusia era el único que estaba a salvo de la penetración de esa ideología (!).

Lo único que puede concluirse es que la predicción científico-técnica cuenta con enormes posibilidades, pues se basa en datos concretos y principios constantes, mientras que en lo social todos los pronósticos pueden verse frustrados por una

crisis imprevisible de la aún poco racional naturaleza humana. Por otra parte, habrá que ver si lo que se proponen los escritores de *s-f* es profetizar o más bien poner en guardia, cuando hacen crítica social.

El mismo Bergier, que en trabajos de divulgación científica sostiene la tesis citada, en un trabajo publicado en *Critique* opina todo lo contrario, poniéndose en la línea de Spriel, Carrouges y D'Astorg, quienes consideran a la *s-f* como una de las pocas expresiones de disconformismo constructivo que se hayan producido en el mundo moderno.

Por otra parte, el poder de la *s-f* de hacer predicciones tecnológicas a corto plazo y aventurar en forma hipotética ideas factibles de realización, idea que surge del material de las primeras décadas del género, no ha dejado de interesar a los planificadores.

En nuestra época, la planificación es una constante universal; donde no se planifica la cultura ni el consumo de alimentos, se planifican las ventas y las motivaciones de la clientela potencial, de modo que rastrear las ideas originales y útiles que aparecieran en los *pulps* puede convertirse en un negocio. Técnicas como el *brain storming* y los buzones de sugerencias pueden ser reemplazadas en parte por un examen del material de ficción científica: el supuesto en que esto se basa es que, dada la enorme variedad de ideas, descabelladas o no, habrá entre ellas un grupo que sea factible de realización y resulte realmente útil. Será pues conveniente investigarlas.

La guerra fría, con sus tensiones y sus histerias, influyó también sobre esto, si nos atenemos al informe de la Rand Corporation (Bergier), que con el título de "La energía atómica en Rusia" llamó

en su oportunidad la atención de las autoridades norteamericanas sobre la influencia de obras de *s-f* como las de Bogdanov para el desarrollo del poderío nuclear soviético. Llegó el momento en que expertos militares se pusieron tras la pista de una obra de Belaiev, *La guerra en el éter,* porque creían ver en ella una anticipación de la estrategia soviética en caso de invasión de los EE.UU. No dudamos que del otro lado de la Cortina se habrá dado algo similar a su debido tiempo. De este modo, el Pentágono contó con un comité secreto dependiente del Estado Mayor mismo, que en la época de Eisenhower pasó a llamarse confidencialmente "Buck Rogers Planning Board", nombre tomado de la popular historieta, cuya misión era la misma que hoy efectúan las computadoras de la Rand: prever de algún modo las posibilidades de la guerra futura.

Se discutía así con toda libertad cuanta idea de posible aplicación bélica apareciera en revistas de *s-f* o en otras. Una anécdota ha quedado de ese famoso Comité. Un miembro suyo, se dice, logró impresionar a sus colegas aludiendo a una obra circulante en el mercado, en la cual se daban detalles de "un plato volador movido por repulsión magnética", que resultó no ser otra cosa que la isla aérea de los *Viajes de Gulliver.*

Dejando a un lado estas "aplicaciones" bélicas, la investigación científica y la didáctica de las ciencias se han visto también enriquecidas por aportes tomados de la *s-f.*

El primero y el más popular de estos casos es la cátedra que dictó durante años en el Instituto Tecnológico de Massachussets (el famoso M. I. T.) el ingeniero Arnold. La cátedra de Arnold se denominó "ingeniería creativa" y partía del supues-

to de que nada vale limitarse a lograr en el futuro ingeniero un dominio de las técnicas alcanzadas en una determinada época, si las técnicas mismas habrán de superar su preparación y lo obligarán a anticipar. De otro modo, sólo se formarán profesionales rutinarios, incapaces de resolver problemas no previstos en los manuales.

En la concepción de Arnold, el técnico debe combinar los sólidos conocimientos de su especialidad con una cualidad mucho más difícil de definir, que podría caracterizarse como genio inventivo o actitud plástica, capaz de reaccionar eficazmente en situaciones nuevas. De esa manera, las universidades y los institutos no formarían solamente buenos repetidores sino que asegurarían el progreso de las ciencias y de la tecnología. Es así como Arnold aplicó los conceptos de "extensión imaginaria", tomados de la *s-f* y planteó a sus alumnos, para agilizar sus mentes, problemas tales como:

1. Diseñar un auto capaz de viajar en un planeta cuya gravedad sea diez veces superior a la de la Tierra y cuya atmósfera sea de metano.
2. Proyectar muebles para los pulpos racionales de Sirio.
3. Planear una campaña de ventas en un pueblo de pájaros parlantes.

Estas ideas de la más pura *s-f* eran suministradas con toda seriedad a los futuros ingenieros, junto con los datos básicos necesarios, que admitían un número amplio de soluciones y tendían a que el futuro técnico se acostumbrase a la idea de que un dispositivo no es así por naturaleza sino que las soluciones son arbitrarias y convencionales y el mismo problema puede resolverse de muchas otras maneras. En un tiempo se impuso como

lectura obligatoria un cuento de Arthur Clarke, "Superioridad", que llega a la misma conclusión.

Análogamente a esta experiencia norteamericana, *Planète* señala la existencia de un "Instituto de *s-f* aplicada" de Moscú, instituto donde se experimentan las posibilidades de realización que tienen ciertas ideas de la *s-f*, aplicando métodos muy similares a los de Arnold. La idea de un centro de esta índole, por otra parte, se hallaba en la novela *La nebulosa de Andrómeda* de Efremov, donde se describe un Instituto de las Fronteras de la Ciencia, con análogas atribuciones, ampliadas hasta donde la fantasía lo permite.

Toda esta línea de aplicaciones técnicas, la que los científicos actuantes dentro del género así como los críticos cientificistas destacan como única, deriva evidentemente de Verne y de su método de construir sobre la base de los datos admitidos, siempre que se reemplace la ciencia pura por la aplicada (técnica), cosa que ya se estaba haciendo en el caso de Verne. Por ello, si bien no incluye los aspectos más interesantes del género, los sociales y especulativos, es evidente que esta concepción habrá de atraer la atención de cuantos se interesan por el método y la divulgación científica: tal es el caso de Patrick Moore.

Pero también es la actitud de algunos de los responsables del género. Arthur Clarke, a quien hemos tenido ya ocasión de referirnos como escritor y como teórico de la astronáutica, pronunció dentro de esta línea un discurso de recepción del Premio Kalinga, que como es sabido se otorga a quien más ha hecho por la divulgación científica: entre los premiados, se destaca Bertrand Russell.

Este discurso, reproducido por el *Correo de la UNESCO* [4], hace la apología del género como factor

de popularización de las ciencias, destacando su importancia para la juventud, a la cual se supone que habrá de contribuir a orientar en tal sentido.

En la misma dirección se orienta el proyecto de Patrick Moore, presentado al congreso que la misma UNESCO convocó en Madrid (1955) para tratar la difusión de los conocimientos científicos. Este autor, cuya obra es la única que se halla vertida al español, es un típico representante de este punto de vista: afortunadamente, su proyecto fue rechazado, pues de no serlo, hubiéramos visto la *s-f* sometida a censura.

Con el sano propósito de fortalecer el aspecto "divulgación" y convencido de que es el único sentido de la *s-f*, proponía que toda obra por publicarse llevara el "imprimatur" de una comisión científica encargada de juzgar sobre su corrección. De habérselo aceptado, salvaguardando la exactitud didáctica, se hubiera estrangulado alegremente todo brote de fantasía, lo que es lo mismo que decir de poesía.

Asimov, a quien ya conocemos por sus "leyes de la robótica" y que es en su vida diaria un distinguido investigador de biología, ha publicado también un trabajo sobre este aspecto de la *s-f* que lleva el sugestivo título de "La espada de Aquiles" [5].

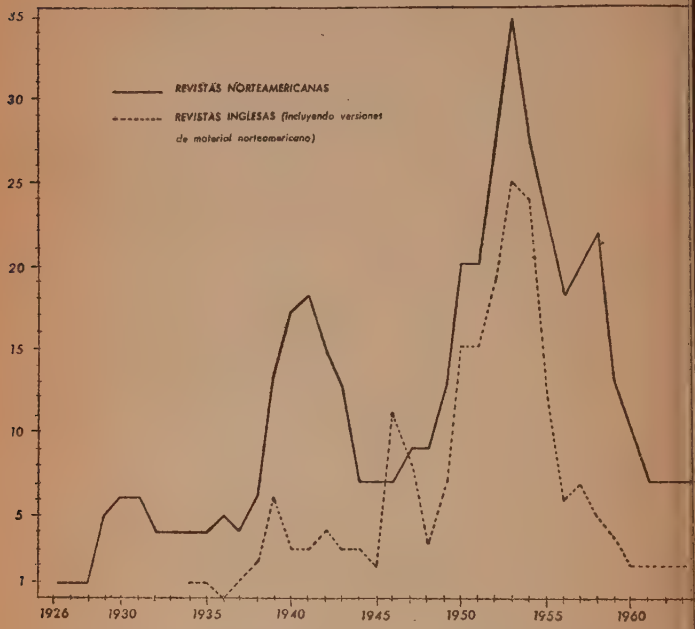
Asimov parte de un análisis del público lector del género y llega a la conclusión de que tiene una distribución muy variada que abarca buena parte de la población de los EE.UU. Propone entonces que se considere relevante este dato, en un momento en que el déficit de potencial humano técnico hace necesario detectar las vocaciones en estado naciente.

Aplicada como una especie de "test" de orien-

tación vocacional, la prueba de la ciencia-ficción permitiría ahorrar esfuerzos descubriendo vocaciones ocultas; pide pues Asimov que se permita a los jóvenes el acceso a ese tipo de material en las escuelas, y que aun los profesores de idioma les permitan dar muestras de su habilidad en ese campo.

Es éste uno de los aspectos de la *s-f* que quizás hayan trascendido y hayan interesado a sectores naturalmente alejados del género. La posibilidad de convertir lo que en muchos casos es un elemento de protesta en una posibilidad de ganar dinero, seduce a muchos, pero no creemos que sea todo lo fértil que se cree. Para comenzar, es muy fácil aplicar estos principios a las *gadget-stories*, cuya ingenuidad no envuelve ninguna problematización, salvo de orden técnico, pero es totalmente contraproducente entregar textos explosivos, como algunos de los que se encuentran en el género, a adolescentes, pues sólo habrán de llevarles confusión y escepticismo. La *s-f* no es un género didáctico o "edificante", si bien puede tener una fuerte preocupación moral. La *s-f*, hoy, luego de atravesar la Edad de los BEM y la de Campbell, es un género maduro y para público maduro (lo que no siempre coincide con "culto") y su empleo didáctico puede justificarse, como por otra parte se ha hecho en los EE.UU., a la manera de motivación de debates y "mesas redondas", pues son muy escasos los temas que están dentro del campo de intereses adolescentes, y la problemática general de las grandes obras raya mucho más alto, suponiendo un criterio y una independencia de juicio del que muchos carecen.

Evolución de las revistas de ciencia-ficción



Según: Day, Bradford M. *The complete checklist of science-fiction magazines.* New York. S-F and Fantasy Publications [1961].

VI. EL SENTIDO DE LA CIENCIA-FICCIÓN

> "Y así, puede decirse que el amante de la ciencia lo es en cierta manera de los mitos porque el asunto de los mitos es lo asombroso".
>
> Aristóteles, *Metafísica*, A, II.

1. Ciencia-ficción y filosofía.

Puesto que ni la literatura, por lo menos en sus lineamientos convencionales, ni la divulgación científico-tecnológica parecen brindar una explicación completa o por lo menos satisfactoria de lo que es la *s-f*, habremos de dirigirnos a la filosofía.

Para comenzar, intentaremos abordar el problema por el lado lógico. Ocurre que toda la *s-f*, o por lo menos la utopía, la ucronía y la anticipación, las que según sabemos son elementos primordiales del género, están fundadas en proposiciones del tipo "si x, entonces y", en el cual "x" no es un hecho real sino uno posible. Así ocurre con la utopía:

SI... (los técnicos tomaran el poder),

ENTONCES... (se aboliría la burocracia);
con la ucronía:
SI... (los árabes hubiesen vencido en Poitiers),
ENTONCES... (se estudiaría a Averroes en Oxford);
con la anticipación:
SI... (los alucinógenos son legalmente permitidos),
ENTONCES... (llegarán a ser una seudo-religión).

Estos tipos de razonamiento abarcan, como se puede ver, un sector muy amplio del género. Si el hecho hipotético se refiere al pasado, tenemos la ucronía o las historias arborescentes de Versins. Si se refieren al futuro, la anticipación; si se ubican en un tiempo posible, la utopía y la anti-utopía.

Este tipo de proposiciones no son simplemente un ejercicio gramatical o un juego inútil, sino que plantean uno de los problemas más serios de la lógica moderna. Con el nombre de "condicionales contrafácticos", es decir aquellos condicionales cuya premisa es contraria a los hechos o simplemente hipotética, son ampliamente estudiados por los especialistas.

El principal problema que presentan es la imposibilidad de resolver su verdad y su falsedad de acuerdo con los cánones de la lógica extensional, es decir: del cálculo proposicional o del álgebra de clases. Exigen una lógica distinta, o intensional, pues según las reglas de la lógica común son siempre verdaderos, por definición, sea falsa o verdadera su premisa. Existe pues una conexión sutil entre el antecedente y el consecuente que el sentido común capta al asignar mayor grado de probabilidad a la proposición "Si América no se hubiese liberado, seríamos colonia española" que a otra que di-

jese "Si América no se hubiese liberado seríamos colonia marciana"; mientras ambas proposiciones son idénticas para la lógica extensional.

Planteado así el problema, los lógicos se declaran incapaces de hallar un medio universalmente válido con que decidir lo que el sentido común dictamina en ciertos casos patentes, pero que es incapaz de hacer en casos límites.

El otro problema serio que plantean los contrafácticos es su vinculación con la ley científica. Aparentemente, la conexión parece ser válida cuando se basa en una ley reconocida como tal, aunque se hace nebulosa cuando se trata de hechos históricos (ucronía), donde no parece haber por el momento leyes autónomas.

Sin embargo, los contrafácticos parecen ser la piedra de toque para determinar cuándo un enunciado es una ley o cuándo no lo es. Puesto que no todas las leyes son estadísticas ni todas son causales, y no todas se basan en hechos observados, aunque pueden estar inferidas por deducción a partir de otras leyes o principios, el procedimiento para determinar el carácter legal sería la construcción de contrafácticos que, anticipándose a la predicción o a la comprobación experimental, permitan concebir situaciones imaginarias en que la ley se cumple, tales como "Si ese hierro se hubiese calentado a más de 1300 grados, se hubiese fundido", equivalente a la predicción "si se calienta ese hierro a más de 1300 grados, se fundirá", pues ambos se basan en un principio legal, que es el punto de fusión del hierro. Con esto hemos pasado de la lógica a la epistemología. Veremos ahora qué "status" asigna la ontología a estas posibilidades intuidas por la teoría del conocimiento.

La más famosa teorización de los mundos posi-

bles es, sin duda, la de Leibniz. Su "Teodicea" suponía una infinitud de mundos posibles (aquellos que no contienen una contradicción en sus supuestos y se atienen a los principios lógicos) entre los cuales Dios elegía al más perfecto y lo hacía pasar a la existencia. Pero estas posibilidades, como lo hace notar Hartmann, no son equivalentes (composibles) sino disyuntivas, y es precisamente un mundo solo, el real, el que no tiene disyunción alguna, porque la realidad no admite ulteriores desdoblamientos de posibilidades.

Hartmann se hace eco de esa corriente nutrida de la filosofía de nuestro siglo, que niega la existencia "fantasmal" de la muchedumbre de elecciones posibles que acompañen a toda elección real. Acepta la tesis megárica de la posibilidad, según la cual sólo se puede hablar de posibilidades *a posteriori,* luego de enfrentar al hecho bruto, y por tanto niega los mundos posibles y las posibles elecciones del hombre en la esfera de lo real. Pero les reserva un importante lugar en la de lo irreal, y especialmente de lo ideal.

Hartmann llega a la conclusión de que el concebir la posibilidad, tanto positiva como negativa, es una consecuencia necesaria de nuestra limitación gnoseológica. Cuando se carece del dato efectivo, o se ha aprehendido sólo una parte del orden real, las consecuencias se hacen equívocas y se abre una multitud de posibilidades.

En el caso opuesto, el conocimiento no se detiene en lo dado sino que se remonta a lo general, concibe las posibilidades y vuelve a lo concreto. Obsérvese que la conclusión de Hartmann se asemeja mucho a la del epistemólogo: el procedimiento empleado por la ciencia al predecir los hechos de acuerdo con leyes es el mismo de la anticipa-

ción o de la utopía: con la importante diferencia de que la equivalencia de las posibilidades a menudo es total.

Ya Husserl había puesto como uno de los pasos fundamentales del método fenomenológico la variación ideatoria, procedimiento para aislar esencias mediante la formalización y un "procedimiento serial de variación" que permite intuir todas sus posibilidades y aprehender la esencia invariable.

El valor de la variación ideatoria del concepto de sociedad, que la *s-f* efectúa al constituir infinitas sociedades posibles, radica en la orientación que brindan cuando, como ocurre en el caso de los fenómenos sociales e históricos, se carece tanto de hechos positivos como de leyes universales que permitan estructurarlos.

La anti-utopía "1984" puede haber contribuido, de algún modo sutil, a que en 1984 no lleguemos a la situación que ella describe.

El pensamiento existencial ha hecho mucho hincapié en las nociones de elección, decisión y posibilidad, conceptos que son esenciales en cualquiera de sus corrientes [2]. Para Heidegger, el hombre es un poder ser que se ve llamado en definitiva a ser lo que *debe* ser, al "estado de resuelto"; no hay aquí posibilidades disyuntivas ni equivalentes para elegir. En Sartre, en cambio, cada elección es totalmente libre y a la vez totalmente inútil, pues conduce a la nada, y abre una infinidad de posibilidades que suponen una imagen del hombre que vamos configurando en cada elección [3]. Jaspers es más explícito, y se pronuncia directamente sobre el valor de la utopía, la anti-utopía y la anticipación. Suyas son estas palabras, que compartimos en to-

do, por ver en ellas el verdadero sentido del género:

> "Ningún pronóstico es inocuo. Verdadero o falso, se convierte de simple consideración en estimulante... porque lo que el hombre considera posible mueve su actitud interior y su acción.
>
> "Percibir el peligro con la debida preocupación es la condición para afirmarse a sí propio, mientras que las representaciones ilusorias, lo mismo que los encubrimientos, lo arrastran a la perdición" [4].

Todo esto no es muy diferente de lo que el viejo Platón decía acerca del valor del mito, y que tanto escándalo ha causado siempre entre los eruditos, quienes no se resignaban a creer que la culminación de la doctrina de los diálogos, la coronación de toda la dialéctica, fuera el cuento fantástico, lo que Platón llamaba "mito". Vamos a dedicar mucha atención al mito platónico, pues sospechamos que habrá de aportarnos elementos de juicio valiosos para comprender la utopía y la ciencia-ficción.

El mito griego, en su formación, fue análogo a los mitos de los pueblos más "primitivos", aunque recibe una primera inyección de racionalismo al proponerse Hesíodo buscar el origen de los dioses. La aparición de la filosofía y, luego, de la sofística, trajo un general descrédito para el mito: se prefirió buscar ya no la "génesis" sino la "physis". Ya para la época de la Ilustración griega, la palabra "mito" significaba algo fabuloso y no autentificado: en ese sentido la emplea Tucídides.

Ocurre pues que a esta altura de las cosas Platón, quien virtualmente culmina la especulación

griega, aparece como reintroduciendo el mito en la filosofía. Expone los principios del Estado en la *República* y nos describe en el *Critias* la Atlántida como modelo de Estado; nos habla sobre la naturaleza del alma, y escribe una alegoría, habla sobre su destino y nos cuenta un mito oriental. Suele decirse que Platón emplea el mito como un recurso extremo, cuando no encuentra otros medios para solucionar un problema, pero a menudo ocurre que el mito se halla intercalado entre dos trozos de dialéctica sumamente abstracta, y lo que lo sigue es una definición clara, que explicita todo lo que el mito ha dicho en forma intuitiva.

Platón emplea el mito de manera filosófica, como recurso de estilo; lo que es más importante, lo emplea como elemento metodológico.

Sus mitos no son recaídas en un pensar primitivo, sino que son deliberadamente seleccionados sus elementos componentes, y a cada paso se nos recuerda que se trata de imágenes, de recursos imaginarios.

En el *Protágoras,* pone en igual plano el discurso y el mito. En el *Político* suspende el mito para hacer una cuidadosa exégesis de su significación, y continúa luego. En casi todos los diálogos adopta un tono, por así decir, humorístico, refiriéndose a lo que va a contar como un cuento infantil que merece una consideración seria.

Es posible hallar en el mito una expresión de lo que Platón llama "opinión verdadera". Luego de que Parménides había separado el camino de la verdad y el de la opinión, restaba reconciliarlos y hallar una vía intermedia a través de la expresión poética y su equivalente intelectual, la fe, entendida como creencia en lo que no se ve, a la mane-

ra de la noción medieval, tomada a su vez de Platón.

En un pasaje que reproducimos íntegramente, pues resume toda la esencia del mito platónico, nos habla del riesgo que vale la pena correr cuando se carece de la certidumbre que sólo puede dar la contemplación de las Ideas:

> "Ahora bien, el sostener con empeño que esto es tal como yo lo he expuesto, no es lo que conviene a un hombre sensato. Sin embargo, que tal es o algo semejante lo que ocurre con nuestras almas y sus moradas, puesto que el alma se ha mostrado como algo inmortal, eso sí estimo que conviene creerlo, y que vale la pena creer que es así. Pues el riesgo es hermoso y con tales creencias es preciso, por decirlo así, encantarse a sí mismo; razón ésta por la cual me estoy extendiendo yo en el mito desde hace rato" [5].

Compárese esta conclusión de Platón con las palabras de Jaspers que hemos citado más arriba, y tendremos ya una base para la exégesis del sentido de la literatura imaginativa y, en nuestro caso especial, de la *s-f*.

2. Ciencia-ficción y mitología.

Luego de definir y oponer utopía y mito, Ruyer enuncia una lapidaria definición que para nosotros da lugar a muchos comentarios: "La utopía, dice, es la contribución del espíritu teorético al espíritu religioso".

Ruyer, a quien interesa deslindar claramente la utopía con respecto del mito, cae pues en las opo-

siciones tajantes que nosotros tratamos de suavizar: en su parecer, el mito trata de reflejar simbólicamente el orden eterno del cosmos, mientras la utopía señala lo arbitrario y lo perfectible. El mito es siempre una aporía, que reduce toda forma concreta a su arquetipo eterno, mientras que la utopía llega a lo eterno a través de la historia y lo mudable.

No voy a intentar disolver estas caracterizaciones por ser ciertas, a pesar de su exageración. Solamente diré unas palabras acerca de las dos clases de mitos que parece oportuno deslindar.

Por una parte, tenemos el mito arcaico, perfectamente integrado a una forma de existencia y una cosmovisión cerrada: es el único tipo de saber posible en un universo cíclico, y como tal se transmite por iniciación o tradición: a su vez, es todo el arte que la cultura arcaica puede conocer y brinda imágenes tangibles y concretas de las máximas abstracciones que la comunidad ha sabido elaborar, ya sea en lo moral, ya en lo cosmológico.

El mito platónico, en cambio, pertenece, a pesar de su influencia histórica incomparablemente menor, a una segunda especie, netamente distinta y de la cual por parcialización del elemento racional va a brotar la utopía. En el mito arcaico y aun en los mitos griegos clásicos, el espíritu está enajenado: cree que ese cuento que ha fabricado poéticamente refiere la verdad de los hechos y además lo venera como elemento sacramental. El mito platónico es creación consciente y deliberada del espíritu, que mantiene un control sobre esa creación y no se deja arrastrar por las imágenes mismas.

Supone como paso intermedio, superado, la actitud crítica destructiva y una recuperación del

espíritu a partir de ella. La creación del mito se basa en la creencia de que la Belleza es un atributo divino, y de que, como el Amor, puede ser un intermediario entre las ideas y el alma.

Ante el descubrimiento de las limitaciones del alma humana, la cual como el prisionero de la caverna sólo puede ver imágenes y no realidades, la creación de imágenes bellas que permitan suplir las limitaciones será obra de evasión hacia la verdad.

Este tipo de mitos, que no son inhibitorios como los anteriores sino que favorecen una cierta comunicación básica entre los miembros de distintos niveles sociales, posibilitaron la unidad de la cultura medieval, El escolástico y el siervo podrán entenderse perfectamente sobre ciertos puntos básicos de su cosmología, cosa que no ocurriría hoy entre un astrofísico y un obrero. Ello era posible entonces porque existían mitos, a menudo parásitos del dogma cristiano, que a través de ascensos y descensos espaciales describían en lenguaje accesible a todos los que en el lenguaje del Almagesto hubiese sido de alcance limitado.

El mito del progreso en el s. XVIII y en el XIX fue otro elemento similar de cohesión en torno a la historia, aunque los excesos a que llevó su degradación a lo inhibitorio lo reducen como muchos mitos medievales a un papel arcaizante. A nadie se le oculta, sin embargo, que si la cosmología de la *Divina comedia* era correcta para las doctrinas de la época y cualquiera podía entenderla, nuestra época carece, en cambio, de una *Divina comedia* espacial, aunque la *s-f* tenga algo de eso.

La utopía constituye una resultante de este tipo de mitos: es un mito construido *a priori* por la razón, que no es confundido con los hechos (como

hubiese ocurrido con un mito arcaico) sino que, con las palabras finales de More, es "cosa que más deseo que espero". Los viajes maravillosos, tanto sean de Bergerac, Wilkins o los de la *space-opera*, constituyen también tentativas que, además de satisfacer el gusto por la aventura, intentan ser intermediarios entre la nueva visión científica del universo y el hombre común: son un poner en movimiento las nociones abstractas, un probar por un experimento hipotético, construido en abstracto, las teorías conocidas como válidas. Debemos pues concluir que hay dos tipos de mitología; uno inhibidor, superable, y otro inevitable, casi diríamos necesario. El primero tiene vigencia en el mundo arcaico y está definitivamente muerto para nosotros. Es totalmente inconcebible una regresión que, luego del despertar del espíritu crítico, su madurez y sus deformaciones escépticas, volviera a adormecer el alma de nuestra civilización en un sueño prenatal como es el del mito arcaico. La solución para las carencias y conflictos que laceran el alma de Occidente y lo arrastran a la barbarie militarizada, la ceguera ideológica o la disolución de lo bello, no está en la máquina del tiempo que permita dar marcha atrás con toda facilidad, y situarse en el limbo de la inconsciencia feliz, maldiciendo a la razón por el mal uso que hemos hecho de ella. Por eso es que rechazamos de plano todas las soluciones reaccionarias que podrían estar implicadas en una cierta valoración del mito. No queremos que se confunda una valoración del poder mediador y poético del mito clásico con el embrutecimiento voluntario de la voluntad con el cual se pretende remediar el fracaso de un racionalismo demasiado estrecho: es bueno y necesario hacer destacar estas cosas en una época que

se complace en nuevas y arcaicas formas de superstición, en la astrología y en la magia como manifestaciones de un mórbido intelectualismo que esconde una enorme desesperación.

Para quien escribe esto en la segunda mitad del s. XX, no deja de estar presente la ola de barbarie y fetichismo, armados de las creaciones más modernas de la técnica, que se abatió sobre Europa en nombre del llamado "Mito del Siglo Veinte" (Rosenberg). Ese horizonte de caos primario está siempre presente ante nuestros ojos cuando hablamos del mito. Por ello insistimos en que al valorar el mito platónico o la utopía, con todo lo que de soberbia puede encerrar esta última, de ningún modo podemos asimilarlos a regresiones de ese tipo. Como Ruyer, no podemos dejar de señalar que la concepción del mito que proviene de Sorel en nada se parece al mito mediador y liberador, sino que es la forma de ideología (es decir, de corrupción del racionalismo) que corresponde a una recaída en etapas infantiles del espíritu humano. Es sabido que el camino que va de Sorel al fascismo es breve, pero su concepción del mito social (el progreso, la huelga general) como fuerza aglutinante de una cultura, se parece más a la ideología moderna que al mito arcaizante. De cualquier modo, en una sociedad donde impera un fuerte mito social, y cuyos miembros parecen constituir un bloque monolítico centrado en su defensa, es muy difícil que se desarrollen utopías o mitos platónicos. La ideología, así como el fanatismo, matan la fantasía, y una sociedad comienza a desarrollar el gusto por lo desconocido, así como la necesidad de asombro, cuando sale de esta etapa de inhibición; tal es lo que ocurre con la

s-f soviética, que comienza a ser interesante y original sólo después de la disolución de la maquinaria stalinista.

Una literatura de la posibilidad, o bien una genuina mitología sólo son posibles cuando la cultura que las engendra creen en la existencia de muchas posibilidades. Cuando un dogma demasiado estricto (aunque encierre verdades) es impuesto de manera coercitiva a los espíritus, sin permitir la multiplicidad de vivencias, la fantasía languidece y, con ella, la vida interior.

Al hacer la apología del pensar mítico, Gusdorf [6] señala que nuestra época carece de mitos en sentido pleno, y que se ha dejado dominar por los falsos mitos del poder y la raza, porque su sentido del misterio se ha enturbiado. De tal modo, los mitos enloquecieron.

No compartimos con Gusdorf este punto de vista, pues pensamos que no pueden equipararse todas las variedades de mitos sin hacer ciertas distinciones. No creemos tampoco que pueda, como parece hacerlo este autor, exaltarse al ciudadano romano, al burgués, al hidalgo, por haber vivido conforme al mito, de idealizar así estereotipos históricos ni más ni menos perfectos que los nuestros.

Como lo señaló Jung sin falsas añoranzas [7], la clave de nuestra crisis está en la hipertrofia de la razón, componente masculino del alma, que ha ahogado la fantasía, femenina, de modo que aun el contenido ricamente simbólico de la religión ha ido esterilizándose cada vez más hasta convertirse en secas formulaciones y una especie de racionalismo moral que ya no nutre más al alma en sus necesidades profundas. Por ello, al haber perdido su equilibrio interno, nuestra era es neurótica,

carece de control sobre sus lados sombríos y ocultos y éstos afloran de manera volcánica e incontrolada. Es por ello que tendencias como la renovación litúrgica y la participación comunitaria en los actos culturales, tal como son enfatizadas últimamente en las tradiciones cristianas, vienen a buscar remedio a esta crisis espiritual, dirigiéndose a la personalidad total y no hablando sólo a la razón raciocinante. Las tendencias de "desmitologización" corrientes en la teología protestante se vuelven así peligrosas, corriendo el riesgo de desecar lo religioso a través de la abstracción moral. Pero, mientras tanto, las hondas necesidades del alma se manifiestan en los sueños y en las figuraciones pretendidamente abstractas, a veces empleando un lenguaje arcaico y un simbolismo milenario, y otras buscando nuevas señales que indican un camino de liberación.

Analizando el fenómeno de los "platos voladores", Jung ha descubierto una nueva forma de mito que, sin fundarse ya en la intervención sobrenatural, a la cual varios siglos de método científico ha hecho poco creíble, se reviste de aspectos tecnológicos modernos, a fin de presentarse como algo tangible, científico y racional.

Resulta muy interesante observar cómo, aparte el fenómeno de los "platos voladores", Jung halla brotes de una tal mitología embrionaria en la ciencia-ficción, a la cual por otra parte nunca tuvo escrúpulos en referirse. Analiza en especial la obra de Hoyle, *La nube negra*, a la que compara con un ingenuo librito en el cual un tal Orfeo Angelucci relata sus imaginarias experiencias con los platos voladores.

Lo curioso es observar cómo ambas mentalida-

des, la inculta y la del científico, comparten esa angustia de la época, la insatisfacción espiritual con las doctrinas sociales y las filosofías vigentes, pero se manifiestan sumamente "pudorosas" de recaer en metafísica o religión alguna. Ambos, según Jung, proyectan sus ansias en algo concreto; exterior y tecnológico en el caso del disco volante, orgánico y científicamente comprensible en el de la Nube. Ese acontecimiento salvífico es visto como algo exterior, mundano, espacial y temporal si se quiere, pero al mismo tiempo cargado de innegables componentes religiosos.

Muchos de tales mitos arcaizantes de la *s-f* que veremos a continuación son elocuentes muestras de esta patética carencia de religiosidad y una búsqueda de salvación en el mundo material, a falta del camino interior que parece haber sido cerrado por la razón exclusivista.

Dice un proverbio alemán cuya fuente no hemos podido encontrar: "cuando se cierra la puerta a Dios, los fantasmas entran por la ventana". La caída de intensidad de la experiencia religiosa dentro de las grandes tradiciones cristianas, así como los insatisfactorios sucedáneos propuestos por la razón raciocinante, el positivismo, la tecnocracia, el marxismo y los diversos movimientos reaccionarios, producen una intensa tensión interior en el alma occidental, en la que se hacen sentir los "dolores de parto" de la crisis de la cual ha de surgir el hombre nuevo.

Mientras tanto, veamos si estos mitos arcaizantes, que a diferencia de la utopía y la *s-f* pura escapan al control de sus creadores y brotan por así decirlo del substrato inconsciente colectivo con caracteres bárbaramente religiosos, se encuen-

tran en el género. En realidad, la ciencia-ficción abunda en ellos. Su valoración es bastante discutible: son algo así como los Krakens, las Sirenas y las Grandes Serpientes Marinas que asoman en ese océano, tenebroso aún, del espacio exterior y el mundo incierto de la tecnología planetaria, con sus posibilidades enigmáticas. Debemos ponerlos en los mapas de lo desconocido, así como los antiguos llenaban sus mapas de extraños letreros que rezaban *Hic sunt leones* o *Terra incognita.*

El saber del no saber es también sabiduría, y una toma de conciencia de esos elementos mítico-arcaizantes que aparecen en *s-f* contribuirá a depurarla: no seamos demasiado severos en juzgar sus especulaciones. Singularmente similares a los ensueños de la mente arcaica, reflejan una cierta experiencia de lo numinoso, del *mysterium tremendum sive fascinans* que es el primer paso hacia la verdadera religiosidad, y, aunque primitivo, está más cerca de la verdad de lo que pueden estarlo la indiferencia o el conformismo.

Cuando los escritores de *s-f* se plantean el problema religioso, lo hacen dentro de una perspectiva muy peculiar; a veces elaboran la llamada teología-ficción; otras, tratan de aproximarse directamente al problema sin más herramientas intelectuales o espirituales que las de su inconsciente de hombres del s. XX, sobre el cual una deficiente o nula educación religiosa no ha hecho mella.

Quizás el mito que más influencia ha tenido en esta línea es el de los Grandes Antiguos, creado por Lovecraft y adoptado por su escuela, que influyó sobre toda la generación de Wandrei, Derleth, Moore, Ashton Smith. Los Grandes Antiguos

son en esta cosmovisión, multiplicada por los discípulos a la muerte del maestro, seres físicos, ni sólidos ni orgánicos, y quizá compuestos de una materia diferente a la nuestra, pero no por ello menos naturales. Son casi omnipotentes y se hallan empeñados en una vaga lucha entre sí, que tampoco es una lucha maniquea, ni aspira a la supremacía de unos sobre otros.

El hombre ha sido creado por azar y como diversión, por uno de los últimos eones en esta jerarquía de potencias. No tiene ninguna importancia para ellos y sólo los Primeros Dioses, que rige Nodens, el Señor del Gran Abismo, le son de algún modo benévolos. Por lo demás, la Tierra está en poder de los Antiguos, monstruos simbólicos que se ocultan en los hielos del Antártico o sueñan en el fondo de los mares a la espera del día en que los astros permitan que vuelvan a ocupar sus dominios. Muchos elementos de esta cosmogonía, que se prolonga en extensiones transdimensionales y universos paralelos en número infinito, están tomados de la mitología céltica, y ya sabemos el peso que ese ancestro tiene en el alma anglosajona; muchas son las corrientes literarias que en ella se inspiran, y ello explica la proliferación de cuentos y novelas inspiradas en los "Mitos de Cthulhu". Podría objetarse que, aparte la influencia tenida en el género, estos mitos no son propiamente de *s-f;* en un típico cuento de ciencia-ficción, el hombre que descubre la existencia de los monstruos encabeza la lucha contra ellos, mientras que en los relatos fantásticos de Lovecraft o de su escuela, el descubrimiento de la verdad es visto como un pecado que inevitablemente acarrea la muerte o la locura.

Esta divinidad sorda, ciega y tonta, que ignora lo que hace y maneja poderes infinitos por mera diversión, reaparece también en un cuento de Hamilton (autor de la misma época) que lleva por título "Fessenden's worlds"; se ve aquí a un científico que ha creado un universo en miniatura en su laboratorio y juega con las infinitesimales criaturas provocando catástrofes, guerras y odios entre ellos simplemente por curiosidad. Compadecido de esas humanidades subatómicas, un amigo del científico interviene, provocando un accidente que va a causar la muerte del creador; pero subsiste el problema: ¿no será Dios un sabio finito aunque de orden superior al nuestro que juega con nosotros?

Esta duda, estéril si se quiere, no es sino una manera herética de plantearse el problema del mal. Así lo hace Clarke en un cuento premiado con el Hugo, "La estrella", donde un jesuita astrónomo encuentra los restos de la nova que fue la estrella de Belén, y descubre las ruinas de una especie humanoide espiritualmente perfecta que la explosión había destruido; aquí también se pregunta si realmente Dios tenía necesidad de causar un tan grande mal para advertir a los Reyes el nacimiento de Su Hijo.

Otras veces, el problema se plantea como un juego sin sentido; es una representación angustiada de las consecuencias de aquella cosmovisión materialista que predicaban nuestros abuelos, ignorantes de sus consecuencias existenciales. Era un juego de fuerzas ciegas en el cual la vida humana tenía poco o ningún valor, mientras ellos pretendían aún sostener una moral tradicional en ese marco. Intuir esa contradicción angustia al

hombre de hoy, que ha aprendido a ir más lejos que sus predecesores, y es por ello que expresa esta situación, sentida como ineludible, en un mito nihilista, que hemos denominado "el tablero de ajedrez", basándonos en un cuento de Fredric Brown titulado "Recessional".

Es una viñeta, un cuento muy breve en el cual asistimos a las reflexiones de una pieza de ajedrez, un peón, quien nos habla de una larga guerra entre las piezas blancas y las negras, que simbolizan, desde luego, el bien y el mal. El peón blanco lucha por el bien, por todo lo verdadero y lo justo, y por la definitiva eliminación de las piezas negras del tablero; sin embargo, la duda se ha infiltrado en su alma, porque un alfil gnóstico, caído en la lucha, le había insinuado que quizás ambos poderes, el bien y el mal, fueran equivalentes; de allí las eternidades de la lucha y la dificultad de que acabe. El alfil hasta suponía que los adalides negro y blanco fuesen jugadores, es decir que se desinteresaran de la suerte de las piezas.

El valiente peón sigue en su puesto, dispuesto a resistir hasta el fin, cuando una voz retumba desde el cielo: —¡Jaque mate! La victoria es del bien, y el peón se regocija, mirando las huestes diezmadas pero victoriosas de su bando, cuando la tierra comienza a tambalearse bajo sus pies y todos, vencedores y vencidos, ruedan confundidos en una caja común, mientras el tablero es doblado en dos, a la espera de otra partida.

Un cuento de Poul Anderson expresa la misma vivencia de una manera aun más escueta y menos simbólica; allí, en una discusión entre intelectuales, se llega a la conclusión de que el universo,

el mal y el bien que encierra, sus fracasos inexplicables y las injusticias aparentes, no es más que una creación artística, una novela, cuyo creador va creciendo y madurando a medida que escribe. De tal modo se llega a la conclusión de que siendo el mundo como una obra de juventud, con personajes superfluos y una trama imposible, el autor ha resuelto deshacerse de ella, y eso está ocurriendo cuando los personajes salen a la calle: ha estallado la Guerra Final.

Fritz Leiber, en una de sus novelas, compara el universo visible con un rompecabezas del cual a veces cae algún trozo y deja ver detrás de las figuras familiares y conocidas la negra e insondable realidad del otro lado.

Entre los xenoides, a los cuales ya hemos dedicado bastante espacio, es fácil hallar figuras de mediadores casi sobrenaturales que vienen al mundo a traer la paz para todos. En este sentido, la idea de los Grandes Galácticos, antes de ser lanzada seriamente por *Planète,* estaba ya en buena parte de la ciencia-ficción.

Un curioso artículo de *Planète,* con respecto a los "quasars" y a los mensajes captados del cosmos, decía que no había más que llamar "dioses" a los emisores de tales señales, pues escapan inconmensurablemente a todas las escalas de medida humanas. De una manera bastante burda, Bergier argumentaba que el Dios de las religiones judeocristianas no ha creado, según la Biblia, más que la tierra y el cielo, el Sol y la Luna, mientras que los seres descubiertos por Kardachev habían construido una estrella más potente que el Sol mismo [8]. No nos detendremos a analizar siquiera un argumento tan retórico y de mala fe, que toma al pie

de la letra aquello que todos saben que es alegórico, pero sí vamos a destacar cómo va pareciendo, poco a poco, un verdadero mito del espacio exterior, que puede ser inhibidor, sobre la base de intuiciones que ya habían surgido en la *s-f*.

Es éste el lado oscuro de la ciencia-ficción como mitología: puede convertirse, de instrumento liberador, en mito atemorizante y desvalorizar lo humano en bien de esos ocultos o absurdos Superiores Desconocidos. Pero, como repetimos, nuevas realidades exigen nuevas ideas, y mientras la filosofía y la teología luchan por no perder contacto con la evolución del mundo moderno, y se empeñan en crisis internas de maduración y depuración, es concebible que la mente "natural", abandonada a sus simples fuerzas, se hunda en fantasmagorías, yendo más allá del ateísmo y del antiteísmo, hasta la desesperación más absurda.

La creación máxima dentro de este estilo es la "Crisálida" de Arthur Clarke, que no poca influencia ha ejercido en la ideología de *Planète*. La idea de la "crisálida" ha sido sostenida por Clarke en artículos y libros serios, y en parte coincide con el credo del "humanismo evolucionista" inglés en el cual militan Ayer y Julián Huxley. Por otra parte, no es sino una vulgarización mitológica de lo que afirma la doctrina de Samuel Alexander, enseñada en las universidades, sobre la creación de Dios por el mundo, al cabo de la evolución.

En la novela de Clarke son los Superiores, esta vez de forma demoníaca (lo cual no deja de ser significativo), quienes vienen a la Tierra a actuar de comadronas en un parto espiritual. Es la entera especie humana la que va a dar a luz una entidad cósmica, una suerte de nova espiritual como las

que a veces alumbran los cielos y vagan, apagadas, como ángeles oscuros, a la manera de su hermana, la Nube Negra de Hoyle. Resulta extraño que los llamados Superseñores se parezcan físicamente al Diablo, tal como la fantasía medieval lo ha representado, y que se nos diga que son autores de todas las intervenciones demoníacas de la historia humana, a las que no aman referirse: ¿deberemos pensar en el jardín del Edén?

Pero los Superseñores traen una paz duradera a la Tierra, a la espera de que se produzca el acontecimiento soñado: la mutación masiva de los niños humanos en células de la Supermente, una especie de "noósfera" que habrá de sublimar la materia de nuestro sistema solar y convertirse en una divinidad finita, limitada por el espacio y el tiempo, pero omnipotente en relación a los poderes humanamente concebibles. Los "demonios" se alejan una vez producido el hecho, pues su raza es estéril y no llegará nunca a producir una tal mutación. Sólo actúan como enviados de la Mente Galáctica, que con cada uno de estos estallidos se va fortaleciendo, para provocar otros tantos e ir fundiendo todo el universo físico en la misma síntesis.

No hallamos aquí un mito esencialmente nuevo, sino que simplemente tenemos a Hegel vertido a un lenguaje crudamente realista, así como el viejo mito del progreso, junto con algo de Teilhard. Clarke no cree que la evolución de la humanidad termine por estancarse, sino que culminará por salir del capullo en que se halla encerrada, como lo hace la crisálida. En otra parte, Clarke supone que un tal estallido puede ser provocado por la alianza entre las computadoras de la ciencia occidental y el pensamiento de los lamas tibetanos.

3. Ciencia-ficción y religión.

Aparte estos mitos francamente arcaizantes o estas trasposiciones de ideologías vigentes a un lenguaje crudamente mitológico, lo cual pone en descubierto su simpleza, ¿existen en *s-f* tratamientos genuinos de problemas religiosos?

La respuesta habrá de ser ambigua por varias razones. Hemos visto que Green argumentaba contra la *s-f* su falta de problematización, pues, según decía, los temas religiosos no eran enfocados desde el punto de vista existencial, encarnados en una persona, como puede ocurrir en Mauriac o Greene, sino que se los tomaba como simples datos, equivalentes en todo a los datos técnicos de la *gadget-story*. Green razonaba así como muchos que han visto en estos textos una cierta "teología-ficción", entendiendo los términos literalmente, a la manera como se los toma en las palabras "ciencia-ficción". En estos casos (Green examina el *Canto a San Leibowitz* de Miller, y el *Caso de conciencia* de Blish) el escritor toma los dogmas de una religión o Iglesia determinada y los trata como verdades científicas, por extrapolación de las cuales extrae las conclusiones del caso.

La novela de Blish, por ejemplo, plantea un problema teológico a nivel técnico (la existencia de un mundo sin pecado original como creación ilusoria del demonio) mientras que la de Miller se ubica en un monasterio donde, luego de la Guerra Atómica, se conservan los principios de la ciencia del s. xx. Los dogmas no son discutidos ni problematizados a nivel personal, mostrándolos encarnados en existencias concretas, sino que se

los toma como premisas para construir condicionales contrafácticos.

Podemos afirmar que este tratamiento es, por tanto, común en el género. Tenemos así una revelación paralela en un cuento de Boucher ("The star dummy"), la puesta en escena de sacerdotes (casi siempre católicos, pues un sacerdote católico tiene para el público protestante un indiscutible halo de magia y exotismo) o el planteo de problemas religiosos dentro del plano estrictamente conceptual.

Así, basándose en la premisa de la Alianza entre Jehová y su Pueblo Elegido, Lester del Rey construye un ingenioso cuento titulado "Porque soy un pueblo celoso", donde razona del siguiente modo: si Dios ha concertado su alianza con el género humano y éste es su pueblo, y ocurre que el género humano es atacado y vencido por un pueblo diabólico venido de las estrellas, habrá que concluir que Dios ha roto su alianza y la ha establecido con los invasores, por haber cambiado arbitrariamente de parecer. Es entonces cuando el pastor que predicaba hasta el momento la resignación ante el flagelo del Señor encabeza la resistencia, enseñando que si Dios ha abandonado a los hombres, éstos sabrán valerse solos.

Es fácil ver cómo se está aquí jugando con una idea que surge de la extensión al absurdo de una idea limitada a una etapa de la historia de la Salvación; tampoco hay una real convicción por parte del autor, sino que se está especulando con las posibilidades con finalidad casi puramente lúdicra.

Aun muchos tratamientos teológicos de la *s-f*, como las novelas clásicas de Lewis, donde, dicho

sea al pasar, las doctrinas del evolucionismo de Clarke son ridiculizadas y combatidas mucho tiempo antes de su aparición, permanecen dentro de estos límites de la teología-ficción. Se ha dicho que Lewis trata, con terminología y situaciones típicamente de *s-f*, temas que vienen del s. XIII. Efectivamente, su cosmovisión es aristotélica: explica el silencio del mundo sublunar por el pecado, los ángeles que mantienen en sus órbitas los planetas como seres cuatridimensionales hechos de luz, y termina por identificar a estos ángeles con los dioses de la mitología clásica. Lo que es más grave es teatralizar la historia de la salvación en este escenario, comprometiendo así cosas muy significativas en un marco dudoso.

El gran problema de la teología-ficción es establecer hipótesis donde la fe pide certidumbres, por lo cual su actitud se hace poco respetuosa y lleva a la duda. De allí que ciertas tentativas de problematizar temas teológicos, como algunas de las hechas por Bradbury, lleguen a ser sumamente sugestivas, pero dejen al lector meditando: si un detalle fáctico cualquiera fuese desmentido por los hechos, invalidaría las premisas de que se parte, es decir: dogmas de fe se vendrían abajo, con lo cual se está en lo menos "religioso" que se pueda pedir. Así Bradbury tematiza la Encarnación en un universo pluralista, en su cuento "El hombre", donde Cristo se está encarnando sucesivamente en todos los mundos del cosmos y un norteamericano enloquecido por la idea de fotografiarlo y descubrir su identidad, pues cree que es un impostor, llega siempre demasiado tarde a los mundos por donde Él ha pasado. La consecuencia es obvia: nuestra civilización materialista no llegará a Dios

mientras persista en sus metas espurias. El otro cuento lleva por título "Los globos de fuego" y describe las tentativas de un sacerdote por convertir a los marcianos, quienes no han pasado por el pecado original y viven apartados de las miserias de la vida mundana, como ángeles. El valor sugestivo de ambos es enorme, pero producen una tensión peculiar: por un lado, aportan al alma religiosa del siglo XX la satisfacción de ver encaradas en términos de *s-f* y religión problemas tan serios como la salvación de los xenoides, la posibilidad de seres que vivan en puro diálogo con Dios, etc., pero, por el otro, la duda que se presenta es: si las cosas no llegaran a ser de tal modo ¿eso significaría la falsedad del problema mismo? Si los astronautas no hallan huellas de la encarnación en otros mundos, ¿deberemos creer que es un mito? De tal manera, los falsos problemas que engendra la teología-ficción son mayores que la apertura mental que puede aportar, y hacen que resulte a menudo disolvente, aun cuando el alma que los concibió lo haya hecho con una intención muy distinta.

Mucho más valiosas y significativas espiritualmente resultan otras tentativas de captación de la realidad contemporánea en una dinámica religiosa. Nos referimos a ciertas aproximaciones a la civilización mecánica, fundadas en ese amor que, en el caso de Bradbury, surge de un compromiso epocal.

La primera de las dos a que vamos a referirnos es "La búsqueda de San Aquino" (A. Boucher), donde el Papa es perseguido por una tecnocracia atea que envía a un sacerdote a buscar los restos del llamado San Aquino, conocido como una maravilla de razonamiento y apologética. Al fin descu-

bre que el santo en cuestión, llamado Aquino por reminiscencia de Santo Tomás, no era más que una máquina, según le dice un "robot", pero una máquina perfecta, casi una divinidad para ellos, que empleando una razón más perfecta que la humana se había elevado sin vacilar a Dios:

> "El cerebro perfectamente lógico, el cerebro útil para cualquier función, no funcionalmente especializado... sabía que había sido hecho por el hombre y su razón lo llevó a concluir que el hombre había sido hecho por Dios. Y entendió que su deber era honrar al hombre su creador y, por encima del hombre, a Dios. Su deber era celebrar al hombre, acrecentar la gloria de Dios. ¡Y convirtió a los hombres con la pura fuerza de su cerebro! [9]

Se valora aquí la razón y la máquina pero no oponiéndolos a Dios sino poniéndolos a su servicio, para extender su reino y liberar al hombre para servirlo. Es por ello que lo consideramos genuina expresión de una problemática religiosa arraigada en las circunstancias actuales.

La otra tentativa quizá sea uno de los más originales tratamientos del tema técnico en la literatura religiosa; se llama "La central de energía" y es un cuento de Bradbury.

Una mujer a quien la vida ha apartado todas las angustias y a quien la alegría de vivir ha ocultado las situaciones limitadoras de la existencia ha recibido la noticia de que su madre agoniza, y viaja con su esposo para acompañarla en sus últimos momentos; ese impacto la trastorna: el descubrir que en el mundo existe el sufrimiento y el mal le parece un completo absurdo. Pero entonces una

tormenta los obliga a refugiarse en una usina de energía eléctrica. La mujer no puede conciliar el sueño y entonces, contemplando la serena potencia del generador, rodeado de un halo azulado de chispas eléctricas, tiene una visión global de la armonía cósmica. La usina alimenta con su energía el valle entero y la corriente fluye por los cables iluminando aquí una muerte, allí un parto, aquí una fiesta, allí una desgracia. Vistas desde la usina, todas las cosas pierden su relatividad y adquieren un sentido unitario, así como desde la eternidad el mal relativo del mundo temporal aparece como una carencia relativa de bien.

El simbolismo del generador, imagen de la divinidad, es tan auténticamente actual, y al mismo tiempo tan arraigado en la tradición, que hace de este cuento una verdadera joya, un modelo de lo que entendemos por cuento de *s-f*, si bien no aparezcan casos ni cosas tradicionales en el género.

¿Cuál es la respuesta que los críticos y ensayistas de orientación religiosa han hecho de la *s-f* y su sentido? Como antes, hallamos dos tendencias opuestas.

La una, que ejemplifica Stephan Spriel, es la entusiasta aceptación del evolucionismo emergentista, sin mayores discriminaciones, que ve en Stapledon y Lewis a Teilhard de Chardin, y pide una literatura del optimismo cósmico que supere y complemente la *s-f* actual, basada en las ideas teilhardianas.

La otra se opone quizá por temor de caer en el sincretismo, se endurece en una actitud intransigente, pretendidamente religiosa, y rechaza en bloque el género. Así, Bertrand d'Astorg, luego de dejar sentado que cuando le pidieron que escribiera

sobre *s-f* no sabía cómo comenzar, ya que el tema le resultaba completamente extraño, parece cobrar ánimo y condena categóricamente el género como expresión de soberbia, definiéndolo como "el síntoma de una enfermedad, una proliferación cancerosa, una mezcla constante de esperanza y de terror". La conclusión final apela a la fe, argumento que los cristianos estamos siempre dispuestos a sacudir por la cabeza de los adversarios aunque no tanto a vivirlo en profundidad. La *s-f* no es más que una muestra de la desesperación moderna (obsérvese que los textos que analiza no son de *s-f* sino de anti-utopías literarias ajenas a su espíritu) y un creyente de ningún modo puede dejar que el terror de 1984 o del Mundo Feliz haga mella en su alma, olvidando que su Dios ha muerto para redimir a la humanidad. D'Astorg parece olvidar que la humanidad, incluyendo a los cristianos, está hecha de carne, huesos y pecado, y que Dios no intentó transformarla en seres angélicos para redimirla sino que se hizo hombre a su vez.

Una voz que habla en un tono mucho más burdo, entre religión y "relaciones públicas", es la del libro *Faust revisited* de Marshall Fishwick, a quien suponemos teólogo protestante [10]. Este autor, con tono bastante apocalíptico dentro de su confusión, toma la *s-f* como una manifestación demoníaca de nuestro tiempo: se basa en ejemplos incidentales del libro de Amis, único que parece haber leído, y apostrofa al género entero con cargos completamente infundados. El género es "hybris", orgullo en escala interestelar, porque pretende adelantarse a la verdadera ciencia y porque describe sociedades monstruosas y regímenes perversos. Como conclusión, Fishwick aconseja que apartemos a nuestros

hijos de la *s-f* si es que queremos salvarlos de "los horrores de Cuba y Polonia" (sic).

La ignorancia y la generalización apresurada, como vemos, son lo único capaz de hermanar a los hombres por encima de sus oposiciones políticas y religiosas: las argumentaciones de estos autores religiosos no tienen nada que envidiar en cuanto cortedad de miras a las de ciertos críticos marxistas o liberales.

Podemos concluir de todo esto que la *s-f*, el género de la posibilidad, es en ella misma posibilidad: es imposible hallar en el género una orientación unitaria en materia religiosa, como en materia social o económica; en general, la actitud es simpática, aunque varía de autor a autor, puesto que no se trata de una escuela o de un movimiento de ideas. La *s-f* presenta atisbos de renovación de actitudes ante lo absoluto, por ser un género bien enraizado en el mundo industrial, aunque el tratamiento que se da a esos temas corre por cuenta y riesgo de los autores, y resulta pues tan absurdo atribuirle un orgullo sin límites como una profunda aspiración de trascendencia.

4. Una mitología experimental.

Las estadísticas nos muestran que la difusión de la ciencia-ficción es mayor entre científicos y técnicos y estudiantes vinculados con esas actividades. Los datos de que disponemos resultan ya un poco anticuados: en general son anteriores al "sputnik", que cumplió para la *s-f* el papel de un catalizador: apartó definitivamente el género de

LECTORES

	ENCUESTAS				
				Francia	Argentina
	1939	1949	1956	1959	1953
	%	%	%	%	%
A. *Distribución ocupacional*					
1. Científicos, ingenieros y técnicos.	33,3	31,7	34,3	80,0	11,6
2. Profesionales.	—	22,7	33,9		
3. Estudiantes.	33,3	13,1	20,9	—	40,2
4. Comerciantes e industriales.		8,0	1,7	11,0	6,6
5. Empleados, obreros y otros.	33,3	24,5	9,2	9,0	41,6
B. *Edades*					
1. De 16 años o menos			6,0	—	10,6
2. De 17 a 20 años			21,5	—	18,3
3. De 21 a 29 años	Sin	Lector promedio: menor de 30 años	34,0	42,0	54,0
4. De 30 a 39 años	datos		25,1		
5. De 40 a 49 años			7,4	43,0	17,1
6. De 50 años y más			6,0	15,0	

Fuentes:

1939: Cuestionario de Campbell, en *Astounding* (De Camp).
1949: Cuestionario de Campbell, en *Astounding* (De Camp).
1956: SAMUEL MOSKOWITZ, "S-F Market Survey". (En *The S-F Yearbook*, Nueva York, Fandom House, 1957).
Francia, 1959: Encuesta de *Fiction* (Diffloth).
Argentina, 1953: Encuesta de *Más allá*, Buenos Aires, diciembre de 1953.

la *space-opera* y atrajo públicos deseosos de hallar en él el sentido que tenía la conquista del espacio, los cuales, decepcionados o no, terminaron por quedarse.

De hacerse una estadística actual en Inglaterra o la Argentina, países que si bien no son equiparables en cuanto a intensidad del movimiento, lo son en cuanto a la orientación cultural que los editores les imprimen, hallaríamos quizás una distribución distinta.

De cualquier modo, aun cuando una encuesta nos mostrara que los lectores son ejecutivos, plomeros o cosmonautas, no sabríamos aún qué buscan en el género.

Podemos estar seguros de que, aunque resultara difícil comprobarlo, lo que buscan no es ya evasión o novedades científicas expuestas de modo agradable, sino colmar ciertas inquietudes profundas que la literatura no satisface.

¿Ha hecho la *s-f* algo por ellos? Sólo podríamos decirlo tratando de describir cuál es el tipo de mentalidad que resulta de asimilar el impacto de la *s-f*. Evidentemente no pretendemos hacer un cuadro ilusorio de sus virtudes, puesto que, entre las intenciones que mueven a un lector a acercarse al género, las hay de todos los orígenes y niveles. Sin embargo, por sobre esas diferencias podríamos destacar algunas tendencias que la *s-f* tiende a enfatizar en sus lectores, aun cuando se acerquen a ella porque ya las poseen.

La experiencia indica, en efecto, que es prácticamente imposible "convertir" a alguien a la ciencia-ficción. Parece haber mentalidades radicalmente refractarias al juego de los posibles, las cuales, por más esfuerzos que hagan por ser objetivas,

terminan siempre por encubrir su antipatía natural con mil justificaciones: carencias formales, inutilidad, especulación ociosa, falta de profundidad, etc. Amis propone una prueba consistente en la lectura de dos textos muy sugestivos, de Wells y Pohl respectivamente, que actuarían como reactivos para determinar si la persona en cuestión es "*s-f* positiva" o "negativa". De todos modos, aquello que la *s-f* forma (o, a veces, deforma) en la mente de sus lectores puede sintetizarse en pocos rasgos:

1. *Acentuado sentido del cambio*

Una mentalidad acostumbrada a barajar posibilidades, por más descabelladas que sean, no puede de ningún modo ser estática o conservadora. Creemos que el contacto con la anticipación o la ucronía predispone favorablemente para la formación de una actitud plástica, abierta al cambio social y cultural, que a la vez no sea ni rígidamente conservadora ni sucumba a la moda.

La actitud definida así será crítica y circunspecta ante los sistemas simplistas, que tienen respuestas para todo, implicando un cierto respeto por las opiniones distintas. Todo ello configura una mentalidad que deberíamos definir como democrática a no ser porque resulta sospechosa tanto en Oriente como en Occidente.

2. *Sentido del humor*

La caricaturización de aspectos pretendidamente solemnes de la cotidianeidad, por medio de la extensión imaginaria de sus consecuencias, supo-

ne un sentido del humor bastante maduro, diferente de la ironía destructiva que podemos hallar en otras corrientes.

Esta simple condición hace que el género no se preste ni para clasicistas ni para iracundos.

3. *Capacidad de asombro*

La *s-f* no es para gente "formada", es decir profesionales o gente de letras que han muerto espiritualmente el día que recibieron su diploma, si es que antes habían vivido alguna vez. Esta clase de gente sólo podrá hallar en el género el eco de sus prejuicios progresistas o reaccionarios, pero nunca será capaz de ponerse a la expectativa de lo nuevo o asombrarse ante una posibilidad imprevista. Si se recuerda que el asombro es el punto de partida del filosofar, reconoceremos en la *s-f* una inquietud filosófica nada desdeñable.

Estos rasgos han llevado a que se introdujera la *s-f* en cursos o conferencias universitarios, con la esperanza de que contribuyese a desarrollar ese tipo de mentalidad abierta. Varias veces nos ha tocado referirnos a esto, y sólo recordaremos el propósito de Ruyer: el ejercicio utópico debería ser una de las bases de la educación universitaria. Como las universidades son centros de investigación, no sólo tienen lazos que las unen al pasado, sino que deben enseñar a mirar el futuro. Creemos pues que en lugar del vicio intelectual que pueden constituir las variadas formas de la evasión, la *s-f* es una virtud intelectual, el ejercicio de la imaginación creadora, que debería ser cultivada metódicamente.

A través de estas páginas hemos recorrido los

caminos de la imaginación en todas sus direcciones. Hemos querido mostrar desde un comienzo quizá pedante (y pedestre) cómo hasta el nombre que se empleó para designar el género encierra problemas y posibilidades. Hemos visto sus orígenes desde los viajes imaginarios hasta las tendencias más recientes, y nos hemos familiarizado con sus temas. También hemos indagado los fundamentos en la filosofía y la religiosidad, sus aspectos literarios y su vinculación con la ciencia y la tecnología.

Tratemos ahora de precisar las nociones que han ido apareciendo a lo largo del texto y dar respuesta al interrogante que nos hemos propuesto acerca del sentido de la ciencia-ficción.

Habíamos aventurado una definición de la *s-f* como "la literatura de la imaginación disciplinada", indicando a través de sus variedades las premisas lógicas en que se basa (los condicionales contrafácticos) y su método: la "extensión al absurdo" o la extrapolación lógica.

Entendemos que la *s-f* no es enteramente una literatura, pues se ha desarrollado al margen de las grandes corrientes literarias, y con metas distintas, aunque puede fecundar a aquéllas, si acepta poner en crisis sus recursos expresivos, aportando temas y enfoques de los que aquélla carece.

Por otra parte, hemos visto en qué sentido es una mitología surgida de la civilización industrial para colmar el abismo entre las dos culturas, la científica y la humanística. Aclaramos que no se trataba de una mitología inhibitoria, a la manera de los mitos primitivos, sino de una mitología construida racionalmente, a la manera de Platón; no para encubrir con un velo de misterio las fallas

del sistema, sino para brindar un medio poético de comprensión de las nociones más abstractas. Hemos visto que, así como Platón no hallaba nada mejor que el mito para dar a intuir ciertas verdades filosóficas, haciéndolo intervenir como elemento mediador del conocimiento, así tampoco existe nada comparable a la *s-f* en la cultura contemporánea, por lo que se convierte en una "mitología experimental" del medio urbano técnico.

Hemos señalado cómo, aun cuando esa mitología de la técnica tiene sus brotes arcaicos, trasciende en cuanto a profundidad a todo lo que puede ser el folklore del hábitat urbano-técnico, tal como se da en las formas post-industriales de expresión. Llamamos formas del folklore urbano-técnico a la novela de evasión, que si bien podrá resultar de interés histórico, como reflejo de las tensiones de la vida urbana, está al nivel de las otras formas de entretenimiento planificado.

El mito proyectado por la *s-f* de ningún modo representa una evasión sino un modo de dar un rodeo a la realidad, vuelta opaca por el hábito, y verla con los ojos asombrados del observador exterior, lo que da una idea de su valor mediador. En este sentido pensamos todo lo contrario que Kostas Axelos, para cuyo criterio aún muy "literario" la *s-f* proyecta el tedio más allá de la aún incompleta planetización de la especie humana, y permanece insatisfecha aun con la perspectiva de la unidad cósmica [11].

Insistimos en que la *s-f* es un "mito experimental", es decir construido conscientemente, que intenta de algún modo satisfacer la necesidad de absoluto del hombre de hoy. Está íntimamente ligada a la vida de las grandes ciudades y adopta por

exigencias de la época la forma literaria. Sus características iniciales de literatura comercial, que ha ido poco a poco efectuando una depuración interna y se ha vuelto hacia una "élite", revela su carácter popular, el cual también evoluciona con el tiempo.

Así como la poesía popular era hecha por bardos anónimos que ignoraban todo cuanto se enseñaba en las universidades y acampaban en tierras no holladas por las academias, los escritores de *s-f* son a menudo no hombres de letras sino científicos y técnicos, esto es "bárbaros" de la cultura, que no buscan en ella canciones de cuna autosatisfactorias, donde se hable en tono doméstico de sus problemas domésticos, sino que se aventuran en campos antes vedados para ellos, como la belleza o el pensamiento heurístico, en busca de una forma de expresión propia.

Green opinaba que la *s-f* era quizás el género más estimulante del momento, pero que su función acababa allí; en su opinión, la *s-f* despertaba interés porque tocaba temas vedados para la cultura tradicional, pero producía un desencanto consecuente al no satisfacer la expectativa creada.

En realidad, opinamos que es excesivo pedirle soluciones concretas a nuestra mitología experimental: ni aun la literatura puede dar soluciones a los problemas que denuncia, pues, si no, dejaría de ser arte; las soluciones hay que pedírselas a las disciplinas específicas y a la buena voluntad de los hombres. En cuanto a la función estimulante de la ciencia-ficción consideramos que es la primordial que le cabe, y que, si llega a cumplir su cometido, puede considerarse realizada. Si la *s-f* logra producir verdadero asombro habrá da-

do el primer paso para despertar la inquietud filosófica, necesaria ante todo lo que exige que nos comprometamos.

Ballard ha dicho que la *s-f* es la literatura donde el espacio interior y el exterior se encuentran; *s-f* sería el volverse objetivos los contenidos del mundo interior. Ocurre que las tendencias más actuales del género van hacia la asimilación del elemento fantástico tradicional y un acercamiento de estilo con el superrealismo, de manera que, paradójicamente, una literatura con pretensiones de objetividad adopta los métodos de ruptura de la realidad cotidiana, que, con el fin de imponer otro plano de conocimiento, pretendía imponer aquél. Pero lo que se manifiesta en esta exteriorización del mundo interior, del "espacio" interior, no son los problemas del alma, conflictos psicológicos o casos de conciencia, tales como los de la vieja literatura psicológica, sino que son visiones simbólicas del mundo sumergido, incendiado, arrasado por el viento o cristalizado, de estatuas cantantes y flores del tiempo. Es decir, como ya se hizo notar, aun el mundo interior está por así decirlo, espacializado y generalizado. No es nunca un mundo interior individual y limitado sino que es el inconsciente colectivo, el que aflora como insondable fuente de símbolos y arquetipos que remiten a las raíces de la especie.

Aun el enfoque subjetivista del género desemboca pues en algo general, intersubjetivo, casi concreto, como lo es el inconsciente colectivo. De tal modo, no se llega nunca, por alguna limitación interna del género, que quizás no sea limitación sino una nota esencial, a trascender esa barrera

de imágenes oníricas y arquetipos inconscientes, llegando a una auténtica espiritualidad.

Ahora bien: la exteriorización de las imágenes del inconsciente colectivo en el mundo arcaico, cuando la existencia de esas fuerzas era sólo intuida y la reflexión no había despertado aún, constituía la mitología; un tejido de símbolos que, remitiéndose unos a otros, apuntaban al absoluto.

El destino, y a la vez la limitación de la *s-f*, está en volverse una mitología que sea estímulo de la imaginación e incentivo para el espíritu, consciente de la necesidad de su función aun cuando sea incapaz de ir más allá de lo que la fantasía pueda concebir.

No pidamos pues más a la utopía y a la ciencia-ficción, pidámosles solamente que nos señalen nuestras posibilidades y la del mundo en que vivimos, a fin de que podamos orientarnos.

La *s-f* abre horizontes que no le cabe explorar; sus símbolos son las leyendas que en los antiguos mapas trazaban la geografía de las ignorancias. Con su ironía y su optimismo, su ingenuidad y su crítica, su terrorismo y su esperanza, la *s-f* ha de engendrar una actitud de la cual, si es genuina, habrá que esperar mucho. Por ello creemos que, incorpórese o no a las grandes tradiciones literarias que en este momento parece buscar, la ciencia-ficción deja un testimonio innegable: el haber renovado la capacidad de asombro en el hombre contemporáneo, con lo cual se ha ganado un puesto de importancia en la vida cultural.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Obras históricas

RUYER, RAYMOND, *L'Utopie et les utopies.* París, P.U.F., 1950.

NICHOLSON, MARJORIE HOPE, *Voyages to the Moon.* Nueva York, MacMillan, 1956.

FLAMMARION, CAMILLE, *Les mondes imaginaires et les mondes réels.* París, 1892.

CHAPUIS, ALFRED, *Les automates dans les oeuvres d'imagination.* Neuchâtel, Editions du Griffon, 1947.

SPRAGUE DE CAMP, LYON, *Science Fiction Handbook.* Nueva York, Hermitage House, 1953.

Ensayos

AMIS, KINGSLEY, *New Maps of Hell.* Nueva York, Hartcourt, Brace and World, 1960. (Hay vers. francesa: *L'univers de la science-fiction.* París, Payot, 1962.)

STERNBERG, JACQUES, *Une succursale du fantastique, nommée science-fiction.* París, Le Terrain Vague, 1958.

DIFFLOTH, GÉRARD, *La science-fiction.* París, Gamma-Presse (Col. Promo; langage des hommes), 1964.

MOORE, PATRICK, *Science and fiction.* Londres, G. G. Harrup, 1957. (Hay vers. cast.: *Ciencia y ficción.* Madrid, Taurus, 1965, Ser y Tiempo.)

BERGIER, JACQUES, "La science-fiction". Artículo de la *Encyclopédie des sciences et des techniques.* París,

Rombaldi, T. III. (Hay vers. cast.: "El mundo de la ciencia", Barcelona, Salvat, 1963, t. III).

Revistas

ESPRIT, Nº 202, mayo de 1953. (Contiene artículos de Bertrand D'Astorg, Stephan Spriel, Gabriel Venaissin y un texto de Bradbury).

LES TEMPS MODERNES, Nº 72, octubre de 1951. (Contiene artículos de Stephan Spriel, Boris Vian y un texto de Robinson).

CAHIERS DU SUD, Nº 317, Primer semestre de 1953. (Contiene una serie de estudios dirigidos por S. Spriel, pertenecientes a éste, a Michel Carrouges y Michel Butor).

EUROPE, Nº 139-140, julio-agosto de 1957. (Con artículos de Pierre Brochon, Pierre Paraf, Jean-Charles Pichon, Hubert Juin, François Kérel, Charles Dobszinsky, Gilette Ziegler, y una mesa redonda con la participación de los mismos).

Ciencia-ficción soviética

BERGIER, JACQUES, ED. *Fantascienza russa.* Milán, Feltrinelli, 1961 (con una Introducción de Bergier, publicada también en *Planète,* Nº 2, dic. 1961-ene. 1962, con el título "La littérature soviétique d'avant-garde").

MAGIDOFF, ROBERT, *Russian Science-Fiction.* Londres, Allen and Unwin, 1963.

Las principales obras actuales, y antologías de cuentos como *Un huésped del cosmos* o *El corazón de la serpiente,* son editadas en castellano por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Moscú.

NOTAS

Capítulo I

(1) Butor, Michel, "La crise de croissance de la science-fiction" (*Cahiers du Sud*, Nº 317, París, 1er. semestre de 1953).
(2) Bergier, Jacques, "Science-fiction et critique sociale" (*Critique*, Nº 82, París, marzo de 1954).
(3) Eliade, Mircea, "Los mitos en el mundo moderno" (*La Torre*, Rev. de la Universidad de Puerto Rico, a. II, Nº 6, abril-junio de 1954).

Capítulo II

(1) Estos ejemplos han sido extraídos de diversos números de *Fantastic*, *If* y *Galaxy* de la década del 50.
(2) *If* de octubre de 1957.
(3) D'Astorg, Bertrand, "Du roman d'anticipation" (*Esprit*, París, mayo de 1953, Nº 202).
(4) Boucher, Anthony, Prólogo de la antología *The Best from F. & SF 8th. series*. Nueva York, ACE Books, 1960.

Capítulo III

(1) Brochon, Pierre, "Du surnaturel à la fabrique d'absolu" (*Europe*, París, Nº 139-140, julio-agosto de 1957).
(2) Luciano de Samosata, *Historias verdaderas*, L. I, 4. Madrid, Hernando, 1889. Trad. de F. Baráibar y Zumárraga.
(3) Luciano de Samosata, Op. cit., L. I, 23-25.
(4) Ver Guillermo de Torre, *Qué es el superrealismo*, publicado por esta editorial en su Colección Esquemas (N. del E.).
(5) Wells, H. G., *La guerra de los mundos*, passim.
(6) Rosny, J. H. (mayor), *La muerte de la Tierra*, Valencia, Prometeo, (s. d.). Trad. de J. Velasco y García, p. 101.
(7) Dobzynski, Charles, "Bradbury, fabuliste de notre temps" (*Europe*, Nº 139-140, julio-agosto de 1957).
(8) Ver N. R. Ortiz Oderigo, *Orígenes y esencia del "jazz"*, publicado por esta editorial en su Colección Esquemas (N. del E.).

(9) Versins, Pierre, "Une porte peut être ouverte et fermée" (*Fiction*, Nº 140, 141 y 142, de julio, agosto y septiembre de 1965).

(10) Merril, Judith, "Books" (Sección de crítica literaria del *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, enero de 1966).

Capítulo IV

(1) Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, p. 327. Londres, Penguin Books, 1963.

(2) San Agustín, *Epístola CXXXVIII*, 5 (citado por Ch. Dawson).

(3) Carrouges, Michel, "Le spectroscope des anticipations" (*Cahiers du Sud*, Nº 317, 1er. semestre de 1953).

(4) Breton, André, *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surrealisme ou non.* (Cit. en: Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*. Bs. As., Rueda, 1948, p. 237).

(5) Wells, H. G., *Una historia de los tiempos venideros*. Bs. As., Tor, 1953, p. 82-83.

(6) Butler, Samuel, *Erewhon*, p. 192. Bs. As., Espasa Calpe, 1942 (Col. Austral).

(7) Hoyle, Fred, *La nube negra*, p. 101. Bs. As., Fabril Editora, 1961.

(8) Miller, Walter M., Jr., "Dumb waiter" (en la antología *Thinking machines*, p. 165, ed. Groff Conklin, Nueva York, Bantam Books, 1955).

(9) Efremov, Iván, *La nebulosa de Andrómeda*, c. XIV, p. 415. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras (s. d.), trad. de A. Herraiz.

(10) Efremov, Iván, loc. cit., c. XI, p. 340.

(11) Lovecraft, H. P., "La clé d'argent", p. 82. (En *Démons et Merveilles*, París, Le monde en 10-18, 1962).

(12) Renouvier, Charles, *Ucronía*, p. 373. Bs. As., Losada, 1945 (Biblioteca Filosófica).

(13) Brown, Fredric, *What mad Universe*, p. 171. Nueva York, Bantam Books, 1949.

Capítulo V

(1) Barjavel, René, entrevista en *Nouvelles Littéraires*, del 11/X/1962 (citado por Diffloth).

(2) Carrouges, Michel, op. cit., p. 6.

(3) Green, Martin, "Science and Sensibility", parte II (*The Kenyon Review*, Ohio, vol. XXV, Nº 4, Otoño de 1963).

(4) Clarke, Arthur C., "Defensa e Ilustración de la fantasía científica" (*El Correo de la Unesco*, París, año XV, Nº 11, noviembre de 1962).

(5) Asimov, Isaac, "The Sword of Achilles" (*Bulletin of Atomic Scientists*. Chicago, noviembre de 1963; reproducido en *Library Journal*, vol. 89, Nº 4, Filadelfia, febrero de 1964).

(1) Goodman, Nelson, "Counterfactual Conditionals", en *Fact, Fiction and Forecast*, Londres, The Athlone Press, 1954. (Hay vers. cast. de este capítulo por Mario Bunge: "Los condicionales contrafácticos", U. B. A., F. F. y L., 1959 (Cuadernos de Epistemología).

(2) Ver Vicente Fatone, *Introducción al existencialismo*, publicado por esta misma empresa en su Colección Esquemas (N. del E.).

(3) Ver Régis Jolivet, *Sartre*, publicado por esta misma empresa en su Colección Hombres Inquietos (N. del E.).

(4) Jaspers, Karl, *Origen y meta de la historia*, II, 3. Madrid, Revista de Occidente, 1953.

(5) Platón, *Fedón*, 114 d.

(6) Gusdorf, Georges, *Mito y metafísica*, p. III, cap. VII, passim. Buenos Aires, Nova, 1960.

(7) Jung, Carl Gustav, *Sobre cosas que se ven en el cielo*, passim. Buenos Aires, Sur, 1961.

(8) Bergier, Jacques, "La longue quête dans la nuit cosmique" (*Planète*, Nº 23, París, julio-agosto de 1965, p. 19).

(9) Boucher, Anthony, "En busca de San Aquino" (*Minotauro*, Nº 1, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1964, p. 47).

(10) Fishwick, Marshall, "The Evolution of Monsters" (*Saturday Review*, Nueva York, 14 de septiembre de 1963).

(11) Axelos, Kostas, *Vers la pensée planétaire*, II, nota 1. París, Editions de Minuit, 1964).

ÍNDICE

Nota preliminar 5

I. El nombre 7

II. Introducción negativa 27

III. Genealogía 53
1. Los navegantes solitarios 53
2. El descubrimiento de la Tierra 65
3. La "science-fiction" norteamericana 86
4. ¿Vuelta a Europa? 108
5. La escuela soviética 126

IV. Los mundos improbables 145
1. Variaciones y fuga sobre el tema del hombre 149
2. Los infiernos utópicos 173
3. Tiempo y espacio 191

V. Problemática de la ciencia-ficción 203
1. ¿Es la ficción científica una literatura? 203
2. Canción de cuna para técnicos 216

VI. El sentido de la ciencia-ficción 227
1. Ciencia-ficción y filosofía 227
2. Ciencia-ficción y mitología 234
3. Ciencia-ficción y religión 249
4. Una mitología experimental 256

Bibliografía básica 267

Notas 269

COLECCIÓN ESQUEMAS

1. Francisco Romero, *Qué es la filosofía.*
2. Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro".*
3. Julio E. Payró, *El impresionismo en la pintura.*
4. Vicente Fatone, *Introducción al existencialismo.*
5. M. Victoria, *Qué es el psicoanálisis.* (Agotado).
6. Carmelo M. Bonet, *Escuelas literarias.*
7. Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto.*
8. José Luis Romero, *La cultura occidental.*
9. Julián Marías, *Idea de la metafísica.*
10. Alfredo L. Palacios, *Masas y élites en Iberoamérica.*
11. Ismael Quiles, *Qué es el catolicismo.*
12. Luis Juan Guerrero, *Qué es la belleza.*
13. B. Foster Stockwell, *Qué es el protestantismo.*
14. Alvaro M. Lafinur, *El romanticismo literario.*
15. Francisco Romero, *Ubicación del hombre.*
16. J. M. Monner Sans, *Introducción al teatro del siglo XX.*
17. Vicente Fatone, *El hombre y Dios.*
18. Guillermo de Torre, *Qué es el superrealismo.*
19. José Babini, *Qué es la ciencia.*
20. M. Victoria, *Introducción a la psicología.* (Agotado).
21. Julio E. Payró, *Qué es el "fauvismo".*
22. Bernardo Houssay, *La investigación científica.*
23. Osvaldo Loudet, *Qué es la locura.*
24. R. A. Arrieta, *Introducción al modernismo literario.*
25. Rodolfo Mondolfo, *El genio helénico.*
26. Desiderio Papp, *Qué es el átomo.*
27. Florencio Escardó, *Qué es la pediatría.*
28. Kurt Pahlen, *Qué es la música.*
29. Teófilo Isnardi, *Teoría de la relatividad.*
30. Angel Vassallo, *El problema moral.*
31. R. Mondolfo, *Arte, religión y filosofía de los griegos.*

32. Nicolás Repetto, *Qué es el socialismo.*
33. José Ferrater Mora, *Qué es la lógica.*
34. Juan Mantovani, *La crisis de la educación.*
35. Pedro Miguel Obligado, *Qué es el verso.*
36. Rodrigo Bonome, *Qué es el color.*
37. Enrique Anderson Imbert, *Qué es la prosa.*
38. Fernando Márquez Miranda, *El arte primitivo.*
39. Teófilo M. Tabanera, *Qué es la astronáutica.*
40. Ramón Columba, *Qué es la caricatura.*
41. Augusto Raúl Cortazar, *Esquema del folklore.*
42. Francisco Valsecchi, *Qué es la economía.*
43. N. R. Ortiz Oderigo, *Orígenes y esencia del "jazz".*
44. J. H. G. Olivera, *La economía del bloque colectivista.*
45. Michele F. Sciacca, *Qué es la inmortalidad.*
46. Enrique Anderson Imbert, *El cuento español.*
47. Michele F. Sciacca, *Qué es el idealismo.*
48. Kurt Pahlen, *Qué es la sinfonía.*
49. Michele F. Sciacca, *Qué es el humanismo.*
50. Hellén Ferro, *Qué es el cine.*
51. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela.*
52. Jorge Romero Brest, *Qué es el cubismo.*
53. Federico A. Daus, *Qué es la geografía.*
54. Alonso Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca.*
55. M. F. Sciacca, *Qué es el espiritualismo contemporáneo.*
56. Mariano C. Grondona, *Política y gobierno.*
57. Romualdo Brughetti, *El arte precolombino.*
58. Kurt Pahlen, *Qué es la ópera.*
59. Juan A. Vázquez, *Qué es la ontología.*
60. Luis A. Leoni Houssay, *Qué es la guerra.*
61. Jorge A. Nóbile, *Qué es la empresa actual.*
62. Víctor Massuh, *El rito y lo sagrado.*
63. Jorge V. Espoueys, *Que es la productividad.*
64. Jorge L. Borges, *Introducción a la literatura inglesa.*
65. Juan Carlos Foix, *Qué es lo cómico.*
66. Saúl Sibirski, *Qué es la cultura.*
67. G. Ara, *Introducción a la literatura argentina.*
68. D. Gazdaru, *Qué es la lingüística.*
69. O. López Chuhurra, *Qué es la escultura.*

En preparación:

Stanislas Breton, *Esencia y existencia.*
Julián Marias, *El uso lingüístico.*

COLECCIÓN HOMBRES INQUIETOS

1. Edmée de la Rochefoucauld, *Paul Valéry.*
2. Armando Rigobello, *Camus.*
3. Aldo Vallone, *Pirandello.*
4. Manuel Gonzalo Casas, *Sciacca.*
5. Régis Jolivet, *Sartre.*
6. Alain Guy, *Fray Luis de León.*
7. Pierre Flottes, *Péguy.*
8. Arturo del Hoyo, *Baltasar Gracián.*
9. J. Chaix-Ruy, *Berdiaeff.*
10. Jessie Hornsby, *Bernanos.*

COLECCIÓN NUEVOS ESQUEMAS

1. Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia-ficción.*
2. Fernando Quiñones, *Últimos rumbos de la poesía española.*

En preparación

Jorge Insúa, *Psicología médica.*
Ofelia Kovacci, *Tendencias actuales de la gramática.*
Raymond Panikkar, *Muchos dioses y un solo Señor.*

FUERA DE COLECCIÓN

Michele F. Sciacca, *La clepsidra.*
Ismael Quiles, *Vida y educación en los países comunistas.*
Tomás Suavet, *Espiritualidad del compromiso temporal.*
José Manuel Saravia (h), *Serás lo que debas ser.*

Solicítenos información anticipada sobre nuestros programas editoriales, escribiendo a:

COLUMBA S. A. C. E. I. I. F. A.

SARMIENTO 1889 BUENOS AIRES

Este libro se terminó de imprimir el 28 de octubre de 1966 en los Talleres Gráficos LA TÉCNICA IMPRESORA S. A. C. I., Avda. Córdoba 2240, Buenos Aires, República Argentina.